ИСКУССТВО КИНО

1
1963



Я відкинув майже всю суму невеличких приватних побутових правд, піднімаючи до єдиної головної правди свої моделі

Олег АНТОНОВ

ПОПРОБУЕМ СЪЕСТЬ ПУДИНГ!



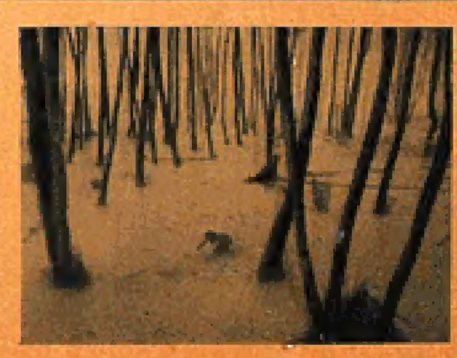

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. 1863—1963



«ТЫ НЕ СИРОТА»



МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ В НОВОЙ РОЛИ



СНЯТО ВАДИМОМ ЮСОВЫМ



Содержание

На второй странице обложки: А. Шереметьева в роли Ирины в фильме «Молодо-зелено»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

ПЕРВОЕ СЛОВО — ЗРИТЕЛЮ

Олег АНТОНОВ
Авиаконструктор, доктор технических наук

Попробуем съесть пудинг!

аков должен быть положительный герой нашего времени? Об этом столько писалось и говорилось, что одно упоминание этой темы вызывает головокружение и легкий приступ тошноты.

Договорились и дописались до того, что стали дозировать положительные и отрицательные черты героя на граммы.

Договорились и до того, что якобы не может быть положительного героя без недостатков, иначе он будет «неправдоподобен», так как таких, мол, людей и в природе нет, даже в нашем, самом передовом в мире обществе.

Ну, а если в жизни и в самом деле нет идеала, так что ж такого?!

Есть тип произведений, где важно максимальное приближение к жизни, но имеют право на существование и такие жанры, как, например, научная фантастика, сказка, шарж, сатира и, наконец, романтика, где вполне законны преувеличения, резко очерченные характеры и мечты о совершенном человеке.

Мы все справедливо видим в искусстве кино могучее воспитательное средство. Но вспомним, много ли мы видели в кинофильмах героев, которым можно было бы подражать всецело, безраздельно, не задумываясь над отдельными чертами характера, не отсеивая хорошее от плохого, не собирая по крупицам из отдельных черт и черточек образ человека коммунистического завтра?

Одна из болезней нашего киноискусства (к счастью, уже проходящая)—это преувеличенное опасение, что зритель «не поймет», не сделает «должных выводов» или унесет из кинозала какие-нибудь сомненья, раздумья...

Стремление обязательно поставить точки над всеми «и», разжевать сюжет и положить в рот зрителю нечто, не оставляющее места для самостоятельного мышления, выводов и умозаключений, приводит в ряде кинофильмов к дотошности, неизбежно отдающей стерилизованной жвачкой.

Однако почему-то в вопросе создания совершенного типа человека (особенно молодого человека) нашего времени мастера советского кино проявляют робость, показывая его лишь отдельными сторонами и чертами, боясь, может быть, заработать этикетку аллилуйщика от любящих ярлыки критиков.

Мне кажется совершенно необходимым оживить на экране образ молодого человека, достойного подражания без оговорок и поправок, своего рода советского рыцаря без страха и упрека.

Слишком часто в наших картинах показывают, как молодой человек, преимущественно парень, перековывается на глазах у зрителя, как наша социальная среда и особенно трудные обстоятельства вырабатывают в нем волю, характер, чувство коллектива, любовь к труду, гражданственность. Но как только герой перековывается и становится вполне хорошим, его оставляют доживать свой век уже за пределами экрана. Такой герой, исправившийся и ставший наконец полноценным гражданином своей Родины, уже не представляет интереса для кино. Золотые крупинки конфликта отмыты, все остальное, как пустую породу, — на свалку.

Поумневший и подобревший герой больше не нужен, и он сдается в утиль как отход киноискусства. Своего рода «поцелуй в диафрагму» на наш советский манер.

Таким образом, наше кино как бы непрестанно создает образ идеального героя и так же непрестанно отказывается от него.

А я за такого героя, я хочу видеть его на экране!

Убежден, что наша молодежь, как только познакомится с ним, захочет встретиться с ним снова и снова.

Я вижу вокруг себя много отличных людей, воспитанных комсомолом, воспитанных нашей высшей школой, производством, которые никогда и не «перековывались»! Они самоотверженно, талантливо делают свое дело. У них (кто постарше) чудесные семьи, они в большинстве не пьют, многие даже и не курят (вот ужас, как же писать сценарий?!), но зато они активные общественники, прекрасные спортсмены, ребята острые на выдумку, веселые, энергичные, умеющие работать и отдыхать.

Может, вы боитесь, что такой герой будет «нежизненным», ходульным, скучным?

«Проверка пудинга,— сказал Энгельс,— состоит в том, что его съедают».

Попробуйте выпустить фильм такого рода — и увидите результат! Конечно, нужно сделать фильм талантливо, занимательно, а это в некотором отношении труднее, чем показать, воспользовавшись готовыми рецептами, разработанную до мельчайших деталей тему «перековки».

Кто не помнит фильмов с участием ковбоя Уильяма Харта, силача Мациста или авантюриста Пиля?

Молодежь валом валила на эти фильмы. Восхищало ее, конечно, не то, что Харт, не задумываясь, всаживал пулю в любого человека (хотя бы и злодея), а обезьяноподобный Гарри Пиль возвращал прекрасной графине украденные бриллианты. Молодежь подкупало бесстрашие, ловкость, сила, мужество, находчивость героев, к тому же нередко бравших под защиту слабых и обиженных.

Как хотелось бы увидеть на наших экранах увлекательные, стремительные фильмы с идеальным (да, да, с идеальным!) героем, умным, сильным, ловким, смелым, честным, скромным, которому до всего есть дело, который никогда «не проходит мимо», который отлично работает в своей области, творчески, с увлечением и выдумкой, который любит все хорошее и ненавидит угнетение и подлость.

Такой фильм должен быть многосерийным (10—20 серий) и выходить на экраны без конца, пока не состарится главный герой фильма.

Конечно, такой жанр будет иметь свои особенности. Если, например, главный герой женится в первой же серии, на том дело и кончится. Значит, он должен искать свой идеал и не отвечать взаимностью даже умопомрачительным красавицам и умницам, которые будут на него заглядываться (ведь герой-то хорош собой!).

Играть такого героя сможет не всякий артист. Надо приглашать или десятиборца, или гимнаста, обладающего к тому же большим личным обаянием.

Герой должен виртуозно управлять автомашиной и трактором, мастерски ездить на мотоцикле, велосипеде, прекрасно плавать, летать на самолете, читать стихи, ходить по канату, отлично играть в шахматы, рисовать, разбираться в любых механизмах, обладать хорошим вкусом, понимать искусство.

Не грубая сила Мациста, не бездумная жестокость ковбоя, не беззастенчивость Гарри Пиля должны выручать его из самых затруднительных положений. «Он» должен выпутываться из них благодаря лучшим человеческим качествам — уму, знаниям, присутствию духа, вере в дружбу, в человека.

Нельзя перечислять достоинства будущего героя — они все должны быть налицо. Но на некоторых стоит остановиться. «Он» должен быть вежлив, воспитан, аккуратен и подтянут. Пора покончить с гаерскими штампами в кино вообще, а здесь они недопустимы. Герой должен привлекать улыбкой, а не сочным сплевыванием недожеванной папиросы, развязной походкой с руками в карманах и ношением кепки набекрень.

Поставить подобную серию фильмов так, чтобы не сбиться на плохие шаблоны, а создать новый советский жанр, не легко. Надо обладать большим жизнелюбием и выдумкой, юмором и чувством ритма. Надо избежать длиннот и скучного дидактизма.

Такая задача — крепкий орешек для нашего киноискусства. Но успехи последнего времени позволяют надеяться, что будет взят и этот барьер и создан наряду с другими еще один нужный жанр.

Давайте попробуем съесть пудинг!



Секрет воздействия на зрителя

Постановление Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» вызвало самый живой отклик среди работников кино. Деятели киноискусства отнеслись с большим интересом не только к практическим мероприятиям, которые намечены в решении ЦК КПСС, но прежде всего к той творческой программе, тем творческим перспективам, что содержатся в этом партийном документе.

За время, прошедшее после XX съезда партии, в кино произошли отрадные и немалые перемены. Нельзя не замечать серьезного сдвига в нашем кинематографе, который за сравнительно короткий срок сумел одержать крупные победы, завоевать новые творческие позиции, подарить народу ряд прекрасных фильмов, радующих глубиной мысли, гражданской страстностью, яркой художественной формой. И все же киноискусство в долгу перед обществом, оно еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом и эстетическом воспитании людей. На один хороший фильм приходятся десятки серых, бесцветных картин. Живой, крупный, сильный характер нашего современника — довольно редкий гость на киноэкране. Далеко не всегда произведения кино справляются со своей главной задачей — активно воздействовать на зрителей, на формирование их взглядов и убеждений, пробуждать в людях волю к созиданию.

Размышляя над этими недостатками в развитии киноискусства, указанными в постановлении ЦК КПСС, советские художники стараются обнаружить их причины и стремятся определить дальнейшие пути творчества, основное направление художественных исканий, которые могут привести к новым открытиям в искусстве новым, принципиальным победам современного кинематографа. Размышления эти тем более активны, что близится Первый учредительный съезд работников кино, где придется не только подвести некоторые итоги, но, главное, широко раскрыть двери в будущее, в завтрашний день нашего кино. Вот почему разговор за традиционным «круглым столом» в редакции «Искусство кино», отправной точкой которого явилось постановление ЦК КПСС, был разговором о творческом поиске, об ответственности художника, о действенном начале советского киноискусства.

В беседе приняли участие заместитель министра культуры СССР В. Баскаков, А. Баталов, Г. Бритиков, И. Вайсфельд, А. Гребнев, М. Донской, Ю. Егоров, А. Зархи, К. Кийск, Б. Кимягаров, И. Кокорева, Л. Погожева, Я. Сегель, В. Строева, Г. Шпаликов, С. Юткевич.

Встречу открыла Л. ПОГОЖЕВА:

Постановление Центрального Комитета партии об улучшении руководства кинематографией — еще одно звено в цепи партийных документов последних лет, воплощающих ленинский принцип в руководстве искусством. Наряду с другими положениями в этом документе говорится о необходимости создания ярких образов наших героических современников, обладающих силой нравственного примера, и о необходимости смелых поисков новых форм и средств художественной выразительности, поисков, подчиненных главному — раскрытию духовных богатств советского человека, многообразия социалистической действительности. Вот эти две важнейшие проблемы и хотелось бы обсудить на нашем традиционном заседании «за круглым столом».

Эти проблемы находятся сейчас в центре внимания и писательской и кинематографической общественности. К ним добавляется еще и острый, интересный разговор о молодых, пришедших в искусство в самые последние годы.

Можно смело утверждать, что сегодня во всех устных и письменных выступлениях обязательно присутствует разговор о творческом поиске, об образе героя времени, о молодых. Сейчас общепризнано, что в киноискусстве наступило интересное и многообещающее время. Еще не так давно мы должны были убеждать художников — ставьте фильмы о современности! Теперь никого убеждать не нужно. Современность решительно побеждает повсюду. Много нового сейчас в творчестве художников всех поколений, много новых свежих форм, оригинальных решений. И где-то, видимо вскоре, мы встретимся в искусстве с образом героя, стоящего на уровне века. С образом героя, ощущающего свою личную причастность к событиям времени. Будет ли создан этот образ в русле «поэтического» или «прозаического» кинематографа—не знаю. Я убеждена в том, что оба эти направления могут закономерно сосуществовать сегодня. Может быть, он, этот образ, родится на стыке поэзии и прозы, да их подчас и трудно отделить друг от друга! Но образ этот должен родиться и остаться в веках. И наше дело—ускорить рождение, помочь творческому поиску, поддержать все хорошее, смелое, яркое, талантливое, решительно преградив дорогу рутине и ремесленничеству.

В лекции, прочитанной в 1956 году во ВГИКе, Довженко говорил: «Мы, очевидно, умственно ленивы. Почему мы не знакомим зрителей с нашим интеллектуальным авангардом, который сегодня поразил мир, представив собой достижения ума, науки, техники, дерзания нашего народа?»

Эти слова актуальны сегодня. В самом деле, почему? Почему порой искусство наше все еще глуповато и мелочно, занимается какими-то совершенно необязательными сюжетами, показывает на экране никчемные истории? Почему? Почему столь велик разрыв между лучшими фильмами и массой остальных? Сотни «почему» встают перед нами, если мы пытаемся окинуть взором все, что было создано в последние годы.

Да, развитие искусства определяется лучшими фильмами. Это так. Но на экраны выходят все—и средние и даже совсем плохие, неинтересные, скучные, вялые фильмы. Расписываясь в уважении к зрителям, мы все еще частенько подсовываем ему несъедобную пищу, приготовленную разными студиями. Надо поднять общий уровень художественной мысли в киноискусстве, ни в одном произведении не уменьшать идейного масштаба, на каждой студии заботиться о появлении произведений талантливых, умных, интересных и разных.

Здесь нам поможет прежде всего смелое вторжение в мир сегодняшний и завтрашний, опыт смежных искусств, особенно литературы, здесь нам помогут и лучшие традиции прошлого нашего искусства.

Решение Центрального Комитета партии «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», подчеркнул заместитель министра культуры СССР В. БАСКАКОВ, содержит не только конкретные практические меры, способные внести необходимые изменения в работу киностудий и

государственных органов, руководящих киноискусством; в этом документе много глубоких теоретических положений, важных и ценных мыслей, которые должны помочь художнику создавать картины, созвучные нашему сложному и прекрасному времени. Постановление ЦК КПСС заставляет каждого из большого отряда кинематографистов заново пересмотреть свои позиции, глубоко осмыслить происходящее вокруг. Ведь не случайно в постановлении говорится о том, что создатели кинофильмов не всегда учитывают силу художественного влияния кино на формирование убеждений и взглядов, на поведение людей, особенно молодых. Это очень важное указание. Можно назвать десятки картин, авторы которых совершенно не думали о том, какое воздействие окажут их произведения на сидящих в зрительном зале. Об эстетическом влиянии подобных картин и вовсе не приходится говорить: их художественный уровень намного ниже эстетических вкусов значительного числа наших кинозрителей.

На киностудиях, продолжал В. Баскаков, широко обсуждалось постановление ЦК КПСС. Кинематографисты с чувством высокой ответственности восприняли этот документ, правильно поняли его цель — улучшение идейно-художественного качества кинематографии. Многие вопросы развития кинематографии сейчас дискутируются в кинематографической среде. Кинематографистов волнует, например, вопрос о том, как будут работать сценарные редакционные коллегии и художественные советы киностудий. Нередко задаются вопросы: для чего создаются эти коллегии?

В постановлении ЦК сказано: «Необходимо опираться на талантливые кадры режиссеров и сценаристов...» Именно на т а л а н т л и в ы е. И вот для того, чтобы привлечь к созданию наиболее важных, нужных народу кинопроизведений самые талантливые силы писателей и режиссеров, и создаются эти творческие органы — сценарные редколлегии. Причем к директорам киностудий, работникам Министерства культуры тем самым предъявляются повышенные требования. Потому что работать с талантливым человеком несоизмеримо труднее (хотя и несоизмеримо интереснее), чем с человеком неодаренным. Сценарные редакционные коллегии, составленные из писателей, журналистов, редакторов, работников кино должны рассматривать сценарии, решать вопросы тематического планирования. Всю эту работу они должны проводить в обстановке делового творческого обсуждения, в атмосфере принципиального, горячего спора. Только в такой обстановке могут родиться новые интересные замыслы, могут создаваться настоящие произведения искусства.

Если посмотреть продукцию, выпущенную нашими киностудиями за последние два года, проанализировать планы работы киностудий, нетрудно увидеть, что тематика картин весьма ограниченна, обойдены вниманием многие важные проблемы. Нередко работники кино берутся за третьестепенные темы или ставят слабые, поверхностные сценарии. Иногда такому режиссеру в весьма деликатной форме советуют, что, может быть, не стоит тратить на это свой талант, время, средства,— но он стоит на своем. И часто ему уступают: мол, идеологических ошибок в сценарии нет, ну и пусть себе ставит. А в результате получаются фильмы, которые не приносят радости зрителям.

Наверное, было бы лучше всего исключить подобного рода сценарии из плана производства фильмов. Но это могло бы быть воспринято, как «вето сверху», как насилие над художником и т. п. Вот почему и организуются сценарные редакционные коллегии, чтобы писатели и кинематографисты честно и принципиально обсуждали в своем кругу, нужно ли браться за ту или иную тему, сыграет ли та или иная картина положительную роль в развитии киноискусства, стоит ли ставить данный сценарий и т. д. В этих коллективах каждый должен чувствовать ответственность не только за собственную картину или за свой маленький участок работы, но и за кинематограф в целом.

Надо в этих коллегиях построить работу таким образом, чтобы здесь не только обсуждались новые сценарии, но чтобы сюда приходили писатели и режиссеры со своими замыслами, чтобы здесь обсуждались проблемы развития кинематографии, чтобы здесь рождались те кинокартины, которые бы создавали славу нашему кинематографу, достойно послужили делу коммунистического воспитания масс.

— Кино,— сказал далее В. Баскаков,— является разведчиком новых тем, нового материала. Однако мне кажется, что в последнее время наша литература, особенно ее новые, молодые силы, опережают кинематограф, ведут разведку по главным линиям, затрагивая важные, крупные проблемы современности.

Я не согласен с теми критиками, которые, выступая в печати, утверждают, что кинематограф могут двигать вперед только оригинальные сценарии, что не нужно экранизировать прозу. По-моему, это неверная постановка вопроса. В кино должны занять свое место и оригинальные сценарии и экранизация лучших литературных произведений, рассказывающих о нашем сегодняшнем дне. Только необходим истинно творческий подход к переложению прозы на язык киноискусства. А у нас экранизация часто уступает литературному произведению. Даже в одной из лучших экранизаций — фильме «Битва в пути» — более робко, чем в одноименном романе, раскрыты конфликты времени. К тому же картина вышла через пять лет после того, как мы познакомились с книгой. Это говорит о том, что работники кино плохо следят за литературой, что еще существует эдакое снобистское к ней отношение, которое ничем нельзя оправдать.

Наш кинематограф может похвалиться интересными и талантливыми произведениями на современную тему,— отмечал оратор,— но тем не менее очень многие области нашей жизни, многие решающие проблемы все еще остаются за пределами внимания работников кино. Надо сказать, что наша критика не всегда была достаточно активной, чтобы создать общественное мнение вокруг кинопроизведений, отражающих то новое, что характерно для жизни страны за годы после XX съезда партии. В число фильмов, вокруг которых можно было бы развернуть интересную дискуссию, могут войти не только картины, получившие международные награды, но и такие талантливые работы, как «Простая история» Б. Метальникова и Ю. Егорова, «Когда деревья были большими» Н. Фигуровского и Л. Кулиджанова, «Прощайте, голуби!» Я. Сегеля, «Мой младший брат» В. Аксенова, М. Анчарова и А. Зархи, «Девчата» Б. Бедного и Ю. Чулюкина, «Молодо-зелено» А. Рекемчука и К. Воинова и ряд других картин, авторы которых высказались по важным вопросам жизни нашего общества.

У нас еще мало картин о тех людях, которые создают основные материальные ценности, — о рабочем классе, почти нет фильмов, рассказывающих интересно, глубоко и правдиво о колхозном крестьянстве. Ремесленнические произведения, где формально действуют люди, если можно так сказать, «приписанные» к городу или деревне, появляются то и дело, а вот фильмов, раскрывающих богатство личности современного рабочего, новый тип рабочего, выросшего за последние годы,— не видно на экране.

Я думаю, что основной конфликт, который должен быть в центре произведений литературы и искусства, это конфликт, связанный с формированием характера советского человека, нового человека.

У нас же часто человеческий характер подменяется сухим тезисом, художественный образ вытесняет схема. Тем самым наносится непоправимый урон искусству.

В связи с этим хочется обратить внимание на следующее. Одно время критика призывала: надо больше картин, книг, которые показывали бы человека не только в сфере его трудовой деятельности, его работы, но и в сфере его личной жизни. И это было правильно. Нам нужна полная картина жизни человека. Но иные критики стали впадать в крайность — брать под сомнение необходимость показа человека в труде. А ведь, если вдуматься, в нашей жизни очень трудно поставить водораздел между

его производственной и «домашней» жизнью. Пусть каждый из присутствующих здесь посмотрит на свою жизнь, на жизнь окружающих его людей — как у нас самым тесным образом спаяны личное и общественное, труд и быт человека. И после того как мы приходим домой, мы продолжаем думать о работе. У нас не получается так (во всяком случае, у подавляющей, активной части общества, и этим отличается созидатель от обывателя), чтобы, придя домой, надев пижаму и домашние туфли,—полностью отключиться от своих рабочих, трудовых дел. В этом, может быть, наша беда, но в этом же и наша — не побоимся громких слов — прекрасная особенность. А вот кинематограф не воплощает эти новые черты характера советского человека.

Изображая современную действительность, те или иные ее стороны, создатели фильмов не должны обходить острые углы. В постановлении ЦК ясно и четко говорится, что задача кинематографа—отражать все новое и передовое и вместе с тем бороться против того, что нам мешает, обрушивать огонь критики на имеющиеся недостатки. На экране должна быть полная и правдивая картина жизни.

Далее В. Баскаков остановился на проблеме новаторства в современном киноискусстве, говорил о характере творческого поиска советского художника.

— Если новые формы, новые приемы, — подчеркнул оратор, — направлены на то, чтобы показать все богатство нашей жизни, то они идут в главном русле искусства. А если поиски новых форм не связаны с содержанием, с существом произведения,— они бесплодны. В чем была причина неудачи авторов фильма «Человек ниоткуда»? В том, что эксцентрический прием, взятый авторами, был введен без всякой сатирической цели. Обратившись к эксцентрической комедии, создатели фильма не использовали силу этого жанра для обличения некоторых отрицательных сторон нашей жизни. В картине нет сатиры. Мощное оружие оказалось израсходованным впустую.

— Я думаю,— заключил В. Баскаков,— что работники кино еще раз внимательно проанализируют документ партии и найдут в нем для себя много ценнейших мыслей и указаний. Нет сомнения в том, что кинематографисты приложат все силы, чтобы в ближайшее время резко повысить, как этого требует партия, идейно-художественный уровень выпускаемых фильмов.

— При всем различии и богатстве индивидуальностей советских художников, разности их творческих поисков,— продолжил разговор режиссер С. ЮТКЕВИЧ,— нельзя забывать об общей задаче, которую надлежит совместно выполнять и старшему и молодому поколению советских кинематографистов. Советский Союз — единственная страна, создавшая революционный кинематограф в самом большом, точном и прямом смысле этого слова. И мы не должны утрачивать эту боевую наступательную силу нашего искусства, связанную со всеми его элементами, начиная с круга тем и выбора героев и кончая методами, с помощью которых раскрывается это новое революционное начало. О многих сложных жизненных процессах могут рассказать различные художники мира, но о революции должны рассказать со всей страстностью и влюбленностью в первую очередь советские кинематографисты.

— Меня бесконечно беспокоит,— сказал С. Юткевич,—то, что мы не делаем фильмов о рабочих в самом прямом определении этой темы, что жизнь советского рабочего, которой так интересуются во всем мире, жизнь не выдуманная, не подкрашенная, а подлинная, оказывается, по существу, вне экрана.

На Западе необычайной популярностью пользуются телепередачи, которые показывают изо дня в день жизнь средней семьи, со всеми ее заботами, невзгодами, радостями и трагедиями. Буржуазная пропаганда взяла на свое вооружение этот повышенный интерес к повседневному быту людей. Мы же не ведем необходимых поисков в этом направлении, непростительно мало рассказываем о том, как протекает жизнь людей, не освещенная особыми героическими происшествиями, но исполненная новым содержанием.

И здесь, сказал режиссер, претензии не только к художественному кинематографу, но и огромный счет к нашим документальным фильмам, которые очень отстают от жизни, от нашего времени. К сожалению, документалисты не могут гордиться молодой сменой, отрядом молодежи, интересно и смело заявившей о себе. Нельзя назвать ни одного молодого представителя советского документального кино, о работе которого можно было бы широко говорить.

Искусство не может жить без поиска, без постоянного обновления, подчеркнул С. Юткевич. Могут быть плохие, слабые фильмы, но если целая студия выпускает ни на кого не действующие картины, картины, в которых отсутствует всякая живая мысль, отрывается форма от содержания, идеология от художественности, — это грозит кинематографии потерей главного качества — наступательного духа.

Наше искусство — искусство активное, воздействующее на зрителя, агитационное, пропагандистское, революционное. И советская кинематография не должна сдавать этой основной своей позиции.

Воздействовать! Вот цель нашего искусства, задача тех, кто берется говорить с экрана о насущных вопросах жизни. Не приятные глазу картинки, не формальные упражнения, не иллюстративный пересказ событий, а произведения страстные, боевые, проникнутые духом высокой гражданственности, способные взбудоражить ум и чувства, должны идти к зрителю. Об этом в первую очередь говорили собравшиеся «за круглым столом».

— Кино — это огромное государственное дело,— заметила режиссер В. СТРОЕВА.— Каждый, кто работает в области кинематографии, не должен об этом забывать. Кино не только отражает жизнь всей страны, в нем заключено мощное оружие, направленное против нашего врага.

В выступлении С. Юткевича мне особенно дорога та его часть, где он напомнил, что в 20-е и 30-е годы многим художникам кино приходилось делать огромное государственное дело. Эйзенштейн, Пудовкин и другие наши крупные художники действовали как государственные деятели своей Родины.

Сила нашей кинематографии всегда была в том, что она шла наравне с революцией, несла высокие жизнеутверждающие идеи, в ней была огромная вера в будущее. Эти черты должны и сегодня отличать наше кино.

— Здесь уже упоминали слово «поиск»,—сказал режиссер Я. СЕГЕЛЬ.—На правах бывшего военного я знаю, что это же слово употребляется по отношению к разведчикам. Они отыскивают тропинки в минных полях противника, помогают установить пути наступления; они всегда впереди, им верят, и данные, которые они приносят, служат материалом для последующих тактических и стратегических планов.

Если ассоциировать кинематографистов с отрядом разведчиков, то можно сказать, что мы являемся разведчиками партии.

Однако, продолжал Я. Сегель, нередко еще картины целых студий, а иногда даже и республик занимают обозное положение. Они не помогают партии в открытии новых путей, в раскрытии новых человеческих отношений. Фильмы эти напоминают школьные учебники арифметики для младших классов, где приводятся примеры и тут же даются решения. Между тем зритель ждет куда более сложных, алгебраических задач, где существуют и икс и игрек, где намечена лишь тенденция решения, и прийти к нему можно только путем сложных размышлений, путем самостоятельным, без авторской подсказки.

Мы живем во времена сложных жизненных явлений, и надо показать зрителю жизнь во всей сложности, а не доказывать, что дважды два четыре. Нам надо быть на уровне нашего времени. Тогда мы поможем нашей стране в ее борьбе за построение коммунизма.

— В нашем кинематографе, на мой взгляд, — говорит оратор, — происходит сложный процесс, отражающий общеполитический процесс перехода от разоблачения

культа личности к решительной ломке его последствий. Было бы неверно считать, что мы уже окончательно покончили с рецидивами культа личности, последствия культа дают еще о себе знать, в том числе и в кинематографии.

Вспомните фильмы, которые составили за последнее время славу советской кинематографии, принесли ей заслуженный успех, — почти все эти фильмы рождались в борьбе художника за право постановки картины, за то, чтобы доказать, что произведения эти нужны сегодня людям, принесут пользу. Возьмите «Балладу о солдате», «Летят журавли», «Мир входящему», я позволю себе привести и «Дом, в котором я живу»— картины эти пробивались через преграды. Почему? Да потому, что подобные фильмы нарушают привычные, устоявшиеся нормы, привычные драматургические ходы и поднимают новые пласты жизни, вскрывают те противоречия, которые раньше оставались незамеченными, оказывались за пределами художнического внимания.

Мне кажется, что последнее постановление ЦК удивительно попадает в цель и дает возможность преобразовать всю нашу кинематографию, открывает дорогу для появления очень разных фильмов. По-видимому, руководству студий, редакционному составу следует заново продумать условия работы художников кино, следует обеспечить такую творческую атмосферу, в которой был бы услышан каждый свежий голос, поддержан каждый новый почерк.

В заключение Я. Сегель поделился своими ближайшими творческими планами. Вместе с молодыми сценаристами, выпускниками Высших сценарных курсов А. Вейцлером и А. Мишариным режиссер работает над фильмом под названием «Серая болезнь». Мысль этого фильма проистекает из нашего морального кодекса с его представлением о человеке завтрашнего дня. Он будет посвящен борьбе с равнодушием во всех его проявлениях, борьбе с искусственным самоустранением от насущных и острых жизненных проблем.

Разговор о воздействующей, воспитательной силе киноискусства продолжил сценарист А. ГРЕБНЕВ:

— Надо ли непременно воспитывать героев произведения?

Значит ли это, что мы тем самым воспитываем и зрителя?

Надо ли, чтобы внутри каждого произведения, в его границах, благополучно разрешались все проблемы и конфликты? Значит ли это, что мы тем самым решаем или помогаем решить их в жизни?

Эти и подобные вопросы, на которые, казалось бы, так просто дать ответ, в самом деле на практике не так уж просты. Мы сталкиваемся с ними постоянно. Автору говорят: а что вынесла ваша героиня из этой написанной вами истории? Чем она обогатилась, что в ней изменилось к лучшему?.. И тщетно доказывать, что «выносить», «обогащаться» и «меняться к лучшему» должен прежде всего зритель, а не героиня. Героиню я придумал, а зритель — вот он, сидит в зале, и мне совсем не безразлично, что произойдет с ним, с живым человеком, со зрителем, после того как он посмотрит картину. Там, в зале,— финалы всех моих историй, всех конфликтов и проблем.

— Да,— говорят автору,— и все-таки героиня должна «внутренне обогащаться». Зритель — ладно, а вот героиня — ее лучше все-таки сделать к концу счастливой...

Штампы живучи. В том числе и штампы мышления, те писаные и неписаные догмы, которые в нас подчас крепко засели и, как всякие догмы, мешают творить новое, понимать новое.

Были времена, когда «счастливый конец» считался сугубо обязательным для любого фильма, даже, если помните, для такого, как «Звезда» по повести Казакевича. Теперь этого уже давно никто не требует. Но одно «условие» осталось — оно существует и в практике студий и в нашем собственном сознании: герой фильма должен извлекать для себя тот или иной урок из происходящего. Что ж, бывает так, когда и вправду должен. А бывает так, что может и не «извлечь». Все зависит от конкретного произведения. Меж тем штамп неумолим, на то он и штамп: он диктует всем одно и то же.

Я вспоминаю понравившуюся мне картину «Разноцветные камешки», сделанную на студии имени М. Горького режиссером Сергеем Микаэляном по сценарию Сергея Антонова (она идет, к сожалению, только в стереокино, обычный вариант почему-то не напечатан). Девушка, героиня фильма (ее отлично играет Л. Овчинникова), своим поведением вызывает у нас чувство глубокой досады. Ну как же так, думаем мы, можно ли быть такой неблагодарной, такой душевно глухой к старому человеку, который когда-то спас тебе жизнь, привязался к тебе и искренне заботится о твоем благе! Можно ли быть такой слепой и легковерной — не разглядеть пошлости в ухаживаниях опытного курортного донжуана! Старый полковник делает все, чтобы уберечь девушку от пошлости, но — тщетно. Девушка терпеливо, чтоб не обидеть, выслушивает его уроки и... поступает по-своему. Да вдобавок еще посмеивается над идеализмом «старого чудака»... Все это очень умно и тонко сделано в фильме. Эта щемящая досада, которую вы испытываете, рождает целый поток мыслей, ассоциаций. Черт возьми, всегда ли ты сам умеешь отличить в жизни настоящее от подделки, оценить подлинную высокую красоту и отмести «разноцветные камешки» мнимой?..

Но, видимо, этого показалось мало авторам фильма или их уговорили, что этого мало,— они решили все-таки под конец перевоспитать свою героиню! Нельзя, чтобы героиня уходила из фильма не исправившись! Они заставили ее вдруг «прозреть», испытать чувство раскаяния и побежать вдогонку за автобусом, в котором уезжает полковник...

Не от правды характера, а по «соображению» родился этот финал — такой надуманный, так портящий всю картину.

Так вот, обязательно ли перевоспитывать героев к финалу произведения? Необходимо ли всегда приводить их к счастью, награждать за хорошие поступки, наказывать за плохие? А если их наградит или накажет сам зритель — наградит своей любовью, накажет своим презреньем? Не герои, а зритель должен стать лучше, зритель должен быть счастлив, а не персонаж!

Но как же тогда с вопросом «подражания»?— слышу я голос строгого оппонента, который всегда тут как тут, в тебе самом. Станет ли подражать зритель герою, который пусть и хорош, но счастья своего в фильме не обрел? Станет ли зритель равняться на такого героя? А тем более на героя, который не успел перевоспитаться и ушел из фильма со своими недостатками?

Тут тоже надо разобраться. Не переоцениваем ли мы роль непосредственного примера? Ведь искусство влияет на современного человека очень разными, сложными и глубокими путями. Оно прежде всего формирует его душевный мир, обогащает нравственный опыт и уже потом отзывается на каких-то конкретных поступках. Мы иногда забываем, что он, современный человек, советский человек шестидесятых годов, тоже кое-что смыслит в жизни и имеет свое собственное суждение о тех вещах, которые вы ему показываете. Вы хотите его в чем-то убедить? Убеждайте! Вы хотите заставить его взглянуть на мир вашими глазами? Попробуйте! Вы хотите, к примеру, разбудить в нем святое недовольство собой, желание стать лучше, чтобы он, зритель, еще острее почувствовал себя человеком коммунизма, ответственным за все, что происходит на земле? В добрый час! Но только, избави бог, говорить с ним, как со школьником первого класса. Нынче и школьник пошел хитрый: вы только открыли рот, а он уже знает наперед, что вы ему скажете.

Не так ли получается в иных фильмах: разговор идет как бы не всерьез, словно мы играем в какую-то игру, где обе стороны — автор и зритель — заранее обо всем условились.

Надо, мне кажется, каждому из нас очень серьезно проверить «творческое хозяйство», освобождаясь от штампов мышления.

Вот еще, к примеру, такой штамп. Мы привыкли оценивать произведение по тому, как «раскрыты» в нем образы его персонажей, от главных до второстепенных. Иногда это требование становится как бы самоцелью: «глубже раскрыть», «ярче проявить» тот или иной характер в произведении, снабдить его «биографией», «углубить» и т. д. Но всегда ли такое требование правомерно? А не встречаются ли характеры, которые

можно не «углублять»? А не бывают ли персонажи, коих черты вы вправе только обозначать — узнаваемые черты, которые охотно дорисует за вас зритель? Ведь есть же сценарии и фильмы, где «все в порядке» с характерами, а искусства не получилось. А например, в картине «Человек идет за солнцем» нет полнокровных человеческих характеров, зато есть картина! Там главный герой — автор, выразивший себя в лирическом подтексте произведения, в музыке и пластике образов. И с этим главным героем интересно разговаривать, в нем чувствуешь современника — умного, доброго, искреннего друга, который по-советски, по-коммунистически видит мир...

Вот как по-разному заставляют подходить к себе различные произведения.

Мне кажется, пришло время судить произведение не по теме его, не по сюжету, не по тому, что происходит с тем или иным персонажем, а по тому, что происходит или произойдет со зрителем,— какие мысли разбудим мы в нем, какие чувства. Будут ли эти мысли (не тема, а мысли!) значительны и масштабны, будут ли эти чувства благотворны, приблизят ли они тебя, меня к нашему общему идеалу — коммунистической личности?

Чего ждет зритель от кинематографа, что ищет он в произведениях киноискусства, чем сегодня можно увлечь, взволновать, потрясти зрительный зал кинотеатра? Эти вопросы не раз возникали в ходе разговора, к ним вновь и вновь возвращались выступавшие.

— Я, может быть, чаще, чем когда-либо, сталкиваюсь сегодня с молодежью,— сказал режиссер Ю. ЕГОРОВ,— поскольку будущая моя работа лежит в сфере «молодежной тематики». И все больше и больше убеждаюсь в том, что независимо от профессиональной принадлежности, от прописки в городе или деревне молодые люди ищут в наших фильмах героя-правдолюбца. Это совершенно естественно, ибо на XX, а потом на XXII съездах партии прозвучали такие слова давно ожидаемой правды, которые не могли не повлиять соответствующим образом на молодежь, на ее сознание. Молодежи нужен активный герой со всеми приметами нынешнего времени. Она ищет его и в кино и в литературе. И нам надо ответить на эту насущную потребность молодого поколения.

Партия поставила перед работниками искусств задачу: нести в народ великие идеи нашего времени, воспитывать у людей чувство глубокого уважения и преданности этим идеям. К сожалению, в большинстве наших фильмов высокие идеи преподносятся лишь в виде громких лозунгов, они не пронизывают, не вплетаются в художественную ткань произведений. Это очень важная и серьезная проблема, не решив которую, мы не сдвинемся с места, не выполним свой общественный, политический долг.

Ю. Егоров сообщил присутствовавшим, что он работает над материалом для своей следующей работы. Это будет завершающая часть трилогии о комсомоле, о его пути от 1917 года до сегодняшнего дня. Картина расскажет о наших правофланговых, которыми являются сейчас молодые люди, воспитанные комсомолом, только что получившие партийный билет.

Советский кинематограф обращен не только к аудитории своих соотечественников, по всем странам мира проходят фильмы советских художников, собирая все большее и большее число зрителей. У нас немало картин, завоевавших всемирный успех и славу, одержавших победы на международных кинофестивалях. Однако — об этом обеспокоенно говорил режиссер А. ЗАРХИ — не все фильмы, которые получили заслуженное признание у себя на родине, хорошие, умные фильмы о нашей современности, находят такой же живой отклик за рубежом. Пропагандистская роль советского киноискусства еще не так значительна и велика, как это хотелось бы видеть.

В чем здесь дело? Как объяснить это положение на международной киноарене? Обратившись с этими вопросами к присутствовавшим, А. Зархи подчеркнул, что большой резонанс на Западе имели такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Депутат Балтики», что фильмы тридцатых годов, главным

образом революционные фильмы, в которых бедный народ восстает против богатых, сейчас переживают вторую молодость в странах, где начинает пробуждаться новая, свободная жизнь. Какие картины за последние годы получили признание на мировом экране? «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Мир входящему», «Иваново детство» — фильмы о войне. «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Отелло», «Дон-Кихот» — экранизации классики. А вот фильмы, которые были приняты нашим зрителем очень хорошо, например «Большая семья», «Когда деревья были большими», «Высота», «Чистое небо», не имели такого успеха, не были поняты за рубежом. То, что вызывало у нашего зрителя живую реакцию, оставляло холодной аудиторию на Западе (причем даже самую прогрессивную). Личность и герой, человек и коллектив, отношение к труду — все эти вещи, понятные нам и способные нас взволновать, западную публику оставляют равнодушной.

— Я предлагаю, — сказал А. Зархи, — подумать об этом. Может быть, кто-нибудь выскажет свои соображения на сей счет, это не праздный, а достаточно серьезный вопрос.

Вопроса проката наших фильмов на международном экране коснулись также Ю. Егоров, Я. Сегель, С. Юткевич, В. Баскаков, В. Строева, М. Донской.

— Да, действительно,— сказал В. Баскаков,— наше искусство — это принципиально новое искусство, революционное искусство.

Недавно мне пришлось беседовать с одним зарубежным деятелем, человеком умным, начитанным. Разговор коснулся фильма М. Ромма «Девять дней одного года», фильма высокоталантливого, касающегося актуальных проблем жизни, выдвигающего яркий характер современного героя. И вот мой собеседник заявил, что все это очень мило, но совершенно непонятно, зачем этому молодому ученому, когда он облучился, понадобилось продолжать работу, рискуя своей жизнью. Он, недоумевая, спрашивал: может быть, Гусев — неудачник? Он искренне не понимал того, что у нас в обществе уже родились, живут люди новой формации, по-иному складываются их взаимоотношения между собой и обществом, по-другому видят они свою цель, свое назначение в жизни.

Вот где нужно искать корни того, о чем здесь говорилось в связи с проблемой завоевания международного экрана. Мы сами еще очень часто не отдаем себе отчета в том, что, хотя и действует связь со старым миром, его пережитками, советские люди — это новые люди, нового характера, нового склада. И велико счастье художника, почетно его дело, когда ему удается правдиво показать этого нового человека. И нет сомнения в том, что картины, раскрывающие это новое, дойдут в конце концов до сердец миллионов простых людей зарубежных стран.

— Я не считаю,— сказал режиссер М. ДОНСКОЙ,— что, создавая свои картины, мы все время должны думать о том, как их будут смотреть на Западе. В первую очередь надо думать о величии идей, заложенных в фильме, и о форме, в которой они будут выражены. Это главное — забота о высокой художественности наших произведений.

К сожалению, нередко у нас между идеей и ее реализацией на экране возникает огромный разрыв. Чтобы показать бригаду коммунистического труда, еще недостаточно одеть людей в белые халаты и заставить их пластично двигаться около сверкающих машин. Это еще не «добре». Чтобы было «усе добре», надо показать ум, сердце человека, раскрыть душу человеческую!

Современный герой, советский герой — это большая проблема. Я вспоминаю итальянскую картину «Трудная жизнь». Посмотрите, как там показан герой, с какой многогранностью, разнообразием, юмором, с какой любовью и, главное, легкостью!

Вот если так делать героя, тогда все сердца будут тянуться к нему.

Стандартом не завоюешь публику. Нам необходимо самым решительным образом избавиться от стандарта, от штампа, которые очень мешают двигаться вперед и отражать на экране интеллектуальный рост советского человека.

Надо сердцем любить то, что ты делаешь, надо мыслить, искать, и тогда у тебя выйдет настоящий, действенный фильм.

Продолжая разговор о современном герое, критик И. ВАЙСФЕЛЬД присоединился к тем товарищам, которые указывали на отсутствие в кино настоящего, многогранного образа современного рабочего. В изображении рабочего над кинематографистами довлеет штамп, выработанный годами и практики и заседаний художественных советов. Между тем за последнее время родилась новая прекрасная проза, и лучшие ее произведения как раз связаны с образом молодого рабочего. В качестве примера И. Вайсфельд привел рассказ А. Грековой «За проходной», современный и необычный по форме, очень интересно вскрывающий черты и психологию представителя нового рабочего класса, человека творческого полета.

Новое. Современное. Эти слова не сходили с уст участников «круглого стола». И потому несколько неожиданно прозвучал вопрос актера и режиссера А. БАТАЛОВА: «Как поживают вечные мысли?» Однако оказалось, что и А. Баталов посвятил свое выступление открытию нового как обязательному условию плодотворного творчества художника.

— Сейчас, и это совершенно естественно, всюду и на все лады говорят о новом. О новом стиле и новом содержании, о новом герое и о новых формах.

Кажется, есть тысяча всяких аспектов, множество разных точек, начиная с которых можно обсуждать эти проблемы. И вы простите мне, если я буду говорить о том же, только начну с самой как бы невинной и далекой стороны, со стороны классики. Мне кажется, что многое становится более понятным, когда «сегодняшнее» явление сопоставляется с классическим, то есть непогрешимым примером. Но тут прежде всего хочется заметить, что иногда догматики, защищая старое и нападая на новое, упускают из виду, что в свое время это старое было новым, даже ультрановым и потому для кого-то весьма сомнительным. Только те, кому это казалось сомнительным, канули в Лету вместе со всеми своими возражениями, а явление осталось и, постепенно освободившись от сомнений, превратилось в классическое, непогрешимое создание.

Думаю, не будет ошибкой утверждать, что решительно все когда-то появившееся в сфере искусства появилось из органической потребности, жажды нового. Более того, художник, лишенный этой жажды, наверняка никогда не создаст ничего сколько-нибудь заметного в своей области.

Наверное, даже эта сторона могла бы являться мерилом, пробным камнем в делении служителей муз на ремесленников и художников.

Ведь если принять во внимание, что художником называется человек, только воспринимающий и воспроизводящий окружающий его мир, то постольку, поскольку этот мир ежедневно (а в наши дни ежечасно) меняется, у художника не может не возникать потребности искать соответствующие новому миру новые формы, новые приемы.

И если диалектический закон вечного движения и изменения развития самой жизни не подлежит сомнению, то странно ставить под сомнение вытекающий прямо из него закон движения искусства.

Правда, дело несколько осложняется тем, что жизнь, рождая новые формы человеческих отношений, новые связи человека с окружающим миром, не выставляет рядом, как цветочные горшки, соответствующие образцы новых форм и приемов изображения только что родившихся явлений.

И потому их надо искать, и такие поиски условно и называются творческими.

Ремесленник же, не творец, поглядев или вычитав в газете что-то о сегодняшнем дне, тоже ищет. Только он бежит искать на склад, где хранится все открытое до него

и, выбрав подходящее, по его мнению, облачение, втискивает туда свои наблюдения и получает таким образом нечто, имеющее внешние признаки нового времени.

Таким образом, если художник просто не может существовать без поисков нового, то и ремесленник не может без них обойтись, потому что иначе он немедленно становится переписчиком, что уже совсем иначе оплачивается, а иногда прямо преследуется законом.

Но есть и еще одна чисто «бытовая», ежедневная необходимость в новом. Эту необходимость знает любой начинающий администратор, составляющий свой первый концерт.

Новое, причем что угодно новое, — песенка, ритм, покрой костюма, форма спектакля или построение кинопроизведения — есть самое сильнодействующее из всех средств, повышающих восприимчивость зрителей.

Совсем просто: увидев что-то незнакомое, человек невольно пристальнее к нему приглядывается, и как раз за эти секундочки его повышенного внимания можно успеть сказать гораздо больше, чем в любом другом случае.

Таким образом, говоря языком задачника, за ту же единицу времени зритель получает гораздо больше впечатлений. Вопрос только в том — каких впечатлений.

Ведь иногда он сердится на себя, чувствуя, что всматривался в какую-то чепуху и потому оказался в дураках...

Мне почему-то кажется, что именно это теперь случается чаще, чем когда-либо.

Прежде всего потому, что прилив новых талантливых людей в кинематограф, явное повышение общего профессионального уровня во всех частях кинопроизводства иной раз резче, чем когда бы то ни было, разоблачает отсутствие глубины поставленных вопросов.

Сколько и где бы ни приходилось мне бывать, в определенный момент возникает такой разговор:

— Пожалуйста, передайте кинематографистам, что давно не было картин о моряках, у нас много есть такого, что интересно было бы показать,— говорят моряки.

— Хорошо бы настоящую картину о врачах,— говорят врачи.

Летчики, литейщики, строители, шоферы...

Вполне понятно законное, более того, самое естественное человеческое желание или зрительское требование — назовите это как угодно.

Чуть-чуть расшифруем, заглянем поглубже, откуда это желание, где кроется тот корень, из которого оно вырастает.

Видеть себя — да, но это только сверху, а дальше и точнее сказать, видеть свою жизнь, то есть сегодняшнюю, максимально близкую мне, с моими проблемами и заботами, с моими горестями и радостями. С чьими это моими? Наверное, ответ только один — с моими человеческими. Потому что в противном случае это заботы и горести чисто служебные, характерные для данного ведомства, данной профессии; но ведь эти заботы не выражают человека и остаются равными при самых разных условиях.

Смешно же думать, что люди хотят видеть только одеяние, соответствующее их роду занятий. Тогда одень героев любой картины в шахтерский костюм — и шахтеры удовлетворены. Нет.

Я скорее допускаю, что по наивности эти люди думают: если, мол, возьмутся делать фильм из нашей жизни, мы уже все порасскажем, и тут будет по-настоящему «про нас»! И опять в этом «про нас» кроется не ведомственный гонор, а глубочайшая потребность человеческой души...

Про что же делать картины в таком случае? Про любовь, про ревность. Про подлость, про дружбу. Про подвиг, про верность.

Только так можно собрать тысячи потребностей воедино. Только так можно одновременно коснуться многих людей, только перед лицом огромных человеческих проблем они стоят без разделения на должности, с обнаженными сердцами.

«Ромео и Джульетта», «Отелло», «Евгений Онегин», «Гамлет», «Бахчисарайский фонтан» и многие другие. Их читают, смотрят. В них находят ответы на многие вопросы жизни. Но, конечно же, при этом ждут разговора — про мою любовь, про мою ревность, про мою верность, про мой подвиг, про моих сверстников, про меня самого.

Вечные мысли и вечные темы никуда не делись, иначе они не были бы вечными. Человеческие боли и страдания не превратились в мед. Героизм не продается в магазинах, а подлость не выводится дустом.

Ромео и Джульетта — очень хорошо! А как же теперь с этим быть, каковы они теперь, среди несущейся жизни, совсем не похожей на жизнь в доме Монтекки или Капулетти?

Нет, этих тем нельзя коснуться, не чувствуя всего того, что есть в сегодняшней новой жизни. Их нельзя выразить и в сотой доле, пользуясь костюмами из запасников и декорациями из старых спектаклей.

Чтобы рассказать, как поживают вечные мысли и вечные темы сегодня, нужно все открыть заново. И это и есть, на мой взгляд, генеральное направление и вечная цель каждого сегодняшнего честного творческого поиска.

Свои соображения высказал молодой сценарист Г. ШПАЛИКОВ.

Может быть, в его суждениях есть известная категоричность и крайность, но они, в конечном счете, продиктованы ощущением необходимости живого поиска, новых, свежих форм искусства, способных наиболее правдиво и точно выразить нашу современность.

— Между жизнью и современным кинематографом,— отметил Г. Шпаликов,— сейчас существует серьезный разрыв. И разрыв этот увеличивается по мере выхода плохих и не очень плохих картин, которые, по существу, еще хуже, потому что не вызывают ни особого возмущения, ни похвал, а являют собой нечто среднее, удобное и привычное, с чем и бороться как-то неловко: работали люди, старались, сдали фильм вовремя, порой даже и благодарность, премию получили... Я понимаю, что нельзя требовать поточного производства шедевров, но не может глубоко не волновать тот факт, что многие из выходящих сегодня картин лишь условно, по школьной привычке можно назвать реалистическими. Зритель, увы, приучен к организованной, выстроенной правдивости кинематографа, как правило, он не воспринимает показываемое всерьез, а если и принимает, то со скидкой — ничего не поделаешь, кино!

Слишком часто это «кино» чувствуется и в диалогах героев (в жизни люди очень редко говорят выстроенными фразами, разве что на собраниях) и в логике сюжета, который чаще всего строится как заведомо кинематографический, а жизнь куда нелогичней, интересней, сложней, чем нам показывает экран.

Очевидно, для нового кино нужна новая сценарная основа. Сценарий, как мне кажется, должен начисто исчезать в фильме (как, по Немировичу-Данченко, режиссер должен умереть в актере). В этом смысле для меня не существует сценарной литературы, как литературы для чтения. Более того, я убежден, что сейчас в кино уже существуют такие вещи, какие невозможно записать. Рене Клер сказал, что кино — это то, что нельзя рассказать словом. Я не считаю это утверждение крайностью.

Природа кинематографа, его суть лежит не в литературе и не в театре, и, более того, я думаю — мы присутствуем при молодости кино.

Два последних года я работал над картиной «Застава Ильича» с Марленом Хуциевым, по моему глубокому убеждению, одним из интереснейших современных режиссеров. Все, что мы думаем о кинематографе, мы постарались выразить в своем фильме. Работа была длинная и трудная, и некоторое время мы, наверное, проведем врозь, а потом начнем следующую картину. Картина — современная, в ней мы хотим продолжить все, что проверили для себя «Заставой», и попытаться сделать то, чего в кинематографе до сих пор еще не делалось.

Молодой эстонский режиссер КАЛЬО КИЙСК, присоединяясь к высказываниям о главном направлении творчества художника, о чувстве нового, сказал, что в постановлении Центрального Комитета партии он нашел подтверждение многим своим заветным мыслям об искусстве, нашел ответы на некоторые волнующие вопросы. Радостно, что мы создаем картины в эпоху, когда индивидуальность художника обретает невиданный прежде простор для развития.

В последнее время, заметил К. Кийск, все больше появляется своеобразных, оригинальных картин, свидетельствующих о самобытности дарования их создателей. На экране чаще появляются фильмы, в которых как будто бы нет «ничего особенного», но каждый раз увидено и раскрыто что-то новое. И убеждаешься, что дело не только в теме (тем много, и очень интересных), а в видении художника, в том, как воплощена эта тема, каким богатством раздумий о жизни, о времени, о людях одарил тебя автор.

— Недавно я закончил фильм «Ледоход», — сказал режиссер. — Полон еще неостывшего волнения, вспоминаю, сколько было раздумий, поисков, чтобы военная тема предстала в нем не в сражениях и взрывах, а в чувствах и переживаниях людей, в их внутренней борьбе и душевных переломах.

В наши дни меняется понятие и ощущение времени. Вот обыкновенные сутки: мы с вами работали, потом отдыхали, погуляли вечером, проспали ночь, наступило новое утро. А за эти самые двадцать четыре часа где-то в пучине космоса два советских человека успели тридцать и сорок раз облететь вокруг земного шара. Вскоре после приземления Николаев сказал, что ему хотелось бы выпить кружку хорошего ленинградского пива. Ему хочется пива, значит, он такой же обыкновенный, земной человек, как и я. Но за одни сутки он несколько десятков раз видел восход солнца и закат, у него иная мера времени. Вот я и думаю, что этой новой мерой времени и следует мерить нашего современника. А не делать о нем картины с низенькой «кочки зрения».

Мы должны показать современника во всем его духовном величии и человеческой сложности. И не надо ставить все точки над «и»!

Один из эстонских критиков упрекнул меня, что в картине «Ледоход» много вопросительных знаков и многоточий. Я лично воспринимаю это как похвалу. Не люблю, когда в фильме человек входит в комнату и подробно объясняет, откуда он идет и зачем пришел. Хватит уже иллюстративных произведений, где все очень точно замотивировано и со скрупулезной точностью сведены все сюжетные концы. Ведь дело сейчас не в искусных сюжетах. Самое главное, самое интересное для нас сейчас не занимательные сюжеты, а поиск дороги к человеческой душе, изображение чувствующего, думающего человека, самого рождения мысли.

Я сам мучаюсь сейчас новой темой. Говорить о ней преждевременно, скажу только, что собираюсь показать человека уже зрелого, опытного, прошедшего немалый жизненный путь, много пережившего, глубоко чувствующего, глубоко задумывающегося о жизни. Хочется, чтобы сюжет, события будущего фильма пришли не извне, а органически родились из самой духовной сущности героя.

Ряд вопросов, связанных с развитием современного кинематографа и с работой таджикских кинематографистов, затронул в своем выступлении режиссер Б. КИМЯГАРОВ.

— Несколько лет подряд нас, работников таджикской киностудии, вежливо ругали за то, что мы увлекаемся историей, особенно историей, уходящей в глубь веков. И в то же время некоторые рецензенты свои статьи о фильмах на современную тему заканчивали примерно такой фразой: «Картина слабовата, но хорошо, что современная».

Такой подход мне кажется ошибочным. Нашему народу нужны хорошие картины. Ему интересны все виды и все жанры нашего киноискусства. Только чтобы бы-

ло интересно, увлекательно, чтобы вдохновляло, радовало, учило большому, прекрасному и светлому. И поэтому наш зритель делит фильмы иначе, по самой сути: хорошие и плохие, нужные и ненужные.

Если проводить строгий водораздел согласно хронологической схеме, то окажется, что Григорий Чухрай не снял ни одного современного фильма. Ведь «Сорок первый» — историко-революционный, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» — о Великой Отечественной войне. А «Летят журавли» М. Калатозова, «Судьба человека» С. Бондарчука? Разве не говорят они каждым своим эпизодом о мыслях и чувствах современного человека?!

Мне кажется, важны не место действия и календарные даты, а чувства, характеры. Вот в чем надо искать современность.

Можно подумать, что, рассуждая так, я все-таки отгораживаюсь от современной темы. Нет и еще раз нет! Я утверждаю: современность — это прежде всего человек с его строем мыслей и чувств.

В Программе партии говорится о моральном кодексе человека коммунизма. Вот давайте проверять этим кодексом многие так называемые современные картины, чтобы убедиться в правильности нашей мысли.

Размышляя о задачах, поставленных партией, о воспитании народа в духе высокой идейности и преданности коммунизму, мы мучительно ищем, думаем...

Ведь нам дано право быть помощником партии во всех ее больших делах, что же должны нести мы с экрана? Как нам из сегодняшнего многотемья выбрать главное, самое важное? И чтобы это сегодняшнее через день не стало вчерашним для зрителя, скучным для людей второй половины двадцатого века.

Нам выпало счастье оставить для будущего документы чувств. Люди двухтысячных годов будут жадно вглядываться в экран, где перед ними предстанет реальная жизнь тех, кто, взвалив на плечи самый великий подвиг, привел страну к коммунизму.

Зрители будущего, которым откроются необычайные миры вселенной, после просмотра моих фильмов и фильмов моих друзей и единомышленников должны сказать о героях этих картин: «Они видели Ленина, они строили Днепрогэс и Магнитку, Вахшский канал и Нурекскую ГЭС, они победили фашизм, они видели первый спутник, они приняли программу построения коммунизма, они спасли мир от атомной катастрофы. Слава им!»

Вот когда с такой меркой подойдешь к своей работе, то все мелкое отпадет само собой.

Современная тема в киноискусстве — это тема, в которой воплощены передовые коммунистические идеи и идеалы, духовная атмосфера нашего времени, дела и дух народа, строящего коммунизм. В центре кинопроизведения всегда стоит человек, и современность нашего киноискусства в первую очередь зависит от того, насколько правильно запечатлены в нем характерные черты человека наших дней.

Какими же характерными чертами определяется внутренний мир современного советского человека? Мир этот многообразен и богат, но наиболее важно выделить следующие черты:

силу идейной убежденности, силу чувств, силу воли. Поэтому и лирика его — лирика сильного человека, радость и веселье — сильного человека, горе и печаль — сильного человека.

уверенность в будущем, революционную устремленность во взглядах на жизнь, иначе говоря, оптимизм, рожденный социалистическим мировоззрением человека, судьба которого неразрывно связана с судьбой народа.

В последнее время часть литераторов нашей республики взялась за создание современных произведений для кино. Но, к сожалению, большинство из них избрало одну и ту же, схожую схему.

Дочь хочет учиться — отец не пускает; дочь хочет замуж за молодого интеллигентного парня — отец не соглашается; дочь хочет одеться по-современному — отец запрещает.

Да, в жизни такие факты еще встречаются. И дело не в том, что о них следует говорить только в фельетонах. О них можно и нужно говорить и в больших произведениях киноискусства, но говорить всерьез, а не ограничиваясь беглым, поверхностным решением темы.

Надо бичевать феодально-байские пережитки, но нельзя сводить только к этому содержание наших картин.

Сколько образованных, сколько умных, талантливых людей вокруг нас! Они уже вчера построили ГЭС «Дружба народов», закончили ГЭС «Перепадная», завершают строительство ГЭС «Головная», начали строительство грандиозной Нурекской ГЭС, закончили строительство цементного завода и второй очереди текстильного комбината. Я говорю об одной моей республике, о Таджикистане, где все это создано в течение последних нескольких лет руками трудолюбивого таджикского народа.

У нас же зачастую не хватает смелости взяться за решение крупных тем, показать не только производство, а людей и характеры.

Наша таджикская кинематография из шестнадцати выпущенных за последние годы фильмов девять посвятила современности. Это «Я встретил девушку», «Мой друг Наврузов», «Высокая должность», «Огонек в горах», «Сыну пора жениться», «Операция «Кобра», «Зумрад», «Маленькие истории о детях, которые...», «Одержимые». Фильмы эти с бóльшим или меньшим успехом показывают сегодняшний день Таджикской республики.

Фильм «Высокая должность» рассказывал о судьбе молодого врача, поднимал большую этическую тему — о соотношении «звания и знания», говорил о присущем советскому человеку чувстве ответственности за свою работу. «Огонек в горах» посвящен борьбе с легкомысленным отношением к труду, к своей профессии. В фильме «Операция «Кобра» рассказывается о подвиге людей, охраняющих наши границы, покой и счастье на земле. Современны и важны вопросы, поставленные в картине «Зумрад».

Спрашивается, если в этих картинах и тема современна и герои — наши современники, почему же фильмы эти, по существу, так незаметно прошли по нашим экранам?

Постараюсь разобраться хотя бы в некоторых из причин, начав со своей картины «Высокая должность».

Задумав интересный рассказ о судьбе молодого врача, мы с авторами вдруг усомнились в его занимательности и решили исправить положение искусственным путем, включив в фильм довольно банальную любовную историю. История эта, рассказанная в фильме, не открыла никаких новых черт в характере героини, ни в коей степени не повлияла на события, связанные с основным конфликтом картины. Сколько мы ни пытались подробнее разработать поведение героев, заглянуть в тайники их душ — нам это полностью не удалось.

Очень многого мы ожидали от фильма «Огонек в горах». Но, к сожалению, повседневный труд метеорологов показан в картине поверхностно, неувлекательно. Личные судьбы героев и их характеры раскрываются недостаточно ярко.

В фильме «Операция «Кобра» убедительный образ матерого шпиона, врага нашей Родины создал артист Абульхайр Касымов, но остальные характеры — характеры положительных героев — схематичны, наивны, недостоверны.

Наконец, фильм «Зумрад». Он действительно является полезным вкладом в борьбу за утверждение принципов коммунистической морали и коммунистического мировоззрения. Однако в работе с актерами режиссерам следовало проявить больше взыскательности и требовательнее добиваться глубокого раскрытия характеров героев.

Итак, как видим, современная тема, современная принадлежность героев сами по себе еще не приносят успеха. Глубина разработки проблемы, ее высокое художественное воплощение — вот к чему должны мы стремиться в картинах о современности.

Своими мыслями о тех процессах, которые происходят сегодня в нашей многонациональной кинематографии, о направлении и содержании творческого поиска поделилась главный редактор Главного управления по производству фильмов И. КОКОРЕВА.

— В 1960 году на Киевской киностудии, носящей имя великого художника кино Александра Довженко, появилась картина «Самолет уходит в 9». Была она поставлена молодым, по нашим понятиям, режиссером Ю. Лысенко. У этой картины был негладкий путь. В то время и рабочий павильон студии и ее просмотровый экран заполонила сплошная декорация. Искусственный маскарадный мир в разных вариациях составлял содержание только что завершенных или снимавшихся фильмов — «SOS», «Обыкновенная история», «Роман и Франческа», «Украинская рапсодия». И вдруг отзвук реальной жизни, пусть еще слабый и неуверенный, но искренний голос художника. Отбросив привычные аксессуары театра и кино, режиссер Ю. Лысенко вел простой и бесхитростный, как сама жизнь его героини, рассказ о возрождении маленькой и неразвитой человеческой души. Разрушение привычных схем и эффектов показалось некоторым странным, даже крамольным: обрядив однажды гражданственность искусства в пышные декоративные одежды, трудно ощутить ее естественную сущность, ее строгость и простоту. Зато другие были склонны считать фильм «Самолет уходит в 9» смелым поиском художника.

Разумеется, эстетическая позиция Ю. Лысенко была прогрессивным явлением на Киевской студии, утопавшей в штампах и ремесле и до сих пор не заявившей о себе, как о подлинно творческом организме, где существуют и взаимодействуют разнообразные художественные вкусы, взгляды и принципы. Хорошо также и то, что Лысенко за эти годы не изменил самому себе: сейчас он снимает новую картину по повести А. Кузнецова «Юрка — бесштанная команда», в основе которой — анализ душевных движений сложившегося характера, переживающего серьезный нравственный переворот.

Однако истинная ценность первого в целом удачного фильма режиссера может быть познана отнюдь не в сопоставлении с другими произведениями, созданными на той же студии и в то же время. Это ошибка, которая очень часто заставляет нас преувеличивать или преуменьшать те или иные удачи и завоевания. К сожалению, она имеет весьма широкое распространение на большей части республиканских киностудий.

Зная о том, как рождается киноискусство в некоторых наших республиках, где не было устойчивых традиций, где не сложились еще во многом творческие коллективы и не появились свои творческие авторитеты, мы вправе гордиться каждым хорошим фильмом, каждым произведением, в котором в той или иной степени бьется живой творческий дух. Но наряду с этим сейчас, как никогда, время трезвой и эстетически точной оценки подлинного новаторства и рутины, движения вперед и топтания на месте.

Бесспорно полезна и своевременна появившаяся в этом году на киностудии «Таджикфильм» картина «Зумрад». Но хочется несколько предостеречь и авторов, и студию, и всех тех, кто неумеренно расхваливает этот фильм. Да, картина жизненна по своей мысли и основной сюжетной ситуации. Она сыграла положительную роль в той серьезной полемике, которая развернулась в республике вокруг реальных жизненных фактов, свидетельствующих о феодально-байском отношении к женщине. Но задумаемся над тем, как сделана эта картина, насколько сильна ее художественная выразительность, а следовательно, и ее эмоциональное воздействие на зрителя. Заданность мыслей и чувств, слов, которые произносят герои, стереотипность интриги, атмосфера спокойствия и благополучия, предрешающая счастливый конец, — разве все это не снижает художественную значимость произведения?!

В новом программном документе партии, адресованном всем деятелям кино, четко сказано, что необходимо опираться на талантливые кадры режиссеров и сценаристов, повышать их мастерство и творческую активность. Мы навсегда прощаем-

ся со временем, когда большая тема, как красивая вывеска, могла скрыть убогость мысли и скудость дарования автора, его незнание жизни или необразованность, неумелость. Не должно более спешить на выручку и кинематографическое ремесло, убивающее на экране живую жизнь и беспокойную творческую природу искусства. Правда, понадобится, вероятно, не один год, для того чтобы закрыть доступ к зрителю всяческой конъюнктуре и дешевым поделкам, псевдосовременным образам и конфликтам.

К сожалению, в немалом количестве все это будет представлено на экране и в этом году: «Серый волк» («Ленфильм»), «Сейм выходит из берегов» (Киевская студия), «Мальчик мой» («Казахфильм»), «Дорогу осилит идущий» («Таджикфильм»), «Воды поднимаются» («Арменфильм») и другие.

Художественное открытие. Новаторство. Касаясь этих понятий, И. Кокорева подчеркивает, что иной раз мы называем новаторством, выдаем за открытие то, что не имеет для этого достаточных оснований, не имеет главного — прочного жизненного фундамента.

— Когда, например, Б. Барнет ставит «Аленку» и смело соединяет улыбку с драматической интонацией, обнаруживает очень юношеское озорство, незаметно и бодро посмеиваясь над милой, несмышленой молодостью, это кажется порой открытием, тем более что у нас так мало удачных опытов в кинокомедии. Но когда раздумываешь над тем, какие же «стрелы истории», как выразился однажды Козинцев, прошли через сердце автора, что дает ему право на это озорство и смех, каковы же общественные идеалы художника, проявившиеся в картине,— то уже не хочется так категорически говорить об открытии. Будто легко прошелся по трудной дороге жизни добрый дед-мороз и роздал из своего мешка много подарков, и каждый из них доставил радость. Но кажется, что на дне этого мешка таится что-то самое главное, самое важное. А мешок-то без дна. К сожалению, это относится не только к фильму «Аленка».

Быть может, самое величайшее завоевание, которое дал искусству XX съезд партии, состоит в том, что художники, как никогда ранее, получили право на проявление своего искреннего и индивидуального ощущения эпохи и человека. Ярким примером тому является фильм «Иваново детство».

С пламенным гражданским словом обратился к своему веку молодой режиссер, обратился как лирик, как поэт. В этой форме он произносит свое слово, отказываясь от привычно стандартной логики развития сюжета и образов. И, пожалуй, главный герой фильма не война и не маленький Иван, а сам автор, который поворачивает зрителя то к одной своей мысли, то к другой, смело сталкивая образы и события, обрывая их, вводя неожиданные детали и уходя от привычных пояснений. Так развивают действие и сюжет поэты, так слагаются образы жизни в поэтическом их ви́дении и переложении. И разумеется, если подходить к фильму «Иваново детство» с привычными мерками большинства наших картин, то он покажется странным, сумбурным. А на самом деле у него есть своя, причем железная логика. Это логика и правда поэтического мышления, лирического мировоззрения. Тарковский столько же чувствует, сколько и мыслит, и он стремится погрузить зрителя в атмосферу своей мысли, стремится сделать его не просто свидетелем событий, а соучастником их, соучастником своих размышлений.

Все это не означает, конечно, что, достигнув взлета в фильме «Иваново детство», лирическая, поэтическая стихия имеет преимущество перед всеми другими тенденциями и направлениями в нашем киноискусстве. Отнюдь нет. Просто Тарковскому удалось одержать в ней большую победу. Это его завоевание на нашем экране.

Каждый год выпускается более ста художественных фильмов,— заключает И. Кокорева,— в кино работают более двухсот авторов — писателей и кинодраматургов, более 130 режиссеров-постановщиков и еще неизмеримо больше актеров, операторов, художников. Это огромный художественный мир! Но, думая о том, что каждые три-четыре дня дарит он экрану, ощущаешь очень явственно, как несобран этот мир, как не всегда нацелен на главное, как теряет иногда свои силы в устремлениях к частным и мелким, а порой и ошибочным задачам.

Главное стремление и цель киноискусства — создание «ярких образов наших современников — идейно убежденных строителей нового мира, обладающих силой нравственного примера».

Мы достигнем этой цели, если со всей взыскательностью и непримиримостью отнесемся к своему труду и откроем путь новым полетам смелой гражданской мысли и искреннего таланта.

Уделяя основное внимание проблемам непосредственно творческим, участники «круглого стола» немало говорили и об организационных моментах, о новых формах работы на студиях, предусмотренных в постановлении ЦК партии, о тех недостатках в кинопроизводстве, которые мешают плодотворной деятельности художников.

Серьезной критике подвергались тематические планы — по мнению большинства присутствовавших, эту область не коснулись необходимые изменения, нынешний тематический план мало чем отличается от планов прежних лет. Но сегодня уже нельзя мириться с примитивным делением фильмов на «сельскохозяйственные» или «молодежные», нельзя живую действительность со всей ее сложностью и многообразием втиснуть в узкие рамки тематических заданий.

Правильно заметил К. Кийск, что принятое тематическое планирование по аннотациям безнадежно устарело. Скажем, рубрика «фильм на военную тему» ничего не раскрывает. «На военную тему» и «Повесть пламенных лет», и «Баллада о солдате», и «Иваново детство», а какие разные, неповторимые эти картины — и по философскому замыслу, и по содержанию, и, наконец, по средствам художественного выражения.

Нужно не столько сортировать фильмы по темам, сказал Я. Сегель, сколько думать о проблематике наших картин. Ведь моральный кодекс советского человека, изложенный в Программе партии, дает материал для постановки десятка проблем.

Несколько фильмов, каждый из которых затронет свою проблему, взятые вкупе, смогут с более или менее исчерпывающей полнотой рассказать об определенных сторонах нашей жизни. Одна картина не может ответить на все вопросы. А между тем такая тенденция еще существует у нас в кинематографе. Так, например, от произведения, где берется фоном действия целина, требуют решения всех проблем, возникающих на целинных землях. Подобные претензии, заметил Я. Сегель, несостоятельны, надо отказаться от такого подхода к художественному произведению.

Говоря о будущей работе редакционных советов, некоторые из выступавших высказывали опасения — не станут ли эти советы такими органами, той самой инстанцией, которая не облегчит, а затруднит путь произведения к зрителю, процесс его рождения. Эти опасения, пояснил Ю. Егоров, вызваны печальным опытом прошлого, когда в годы культа личности многое не помогало, а мешало художественному творчеству. И. Вайсфельд видит опасность в другом: не станет ли организация редакционных советов для иных руководителей и работников студий своего рода ширмой, за которую можно спрятаться, уйти от личной ответственности. Надо предотвратить возможность подобных бюрократических извращений; редакционные советы должны руководствоваться в своей работе высокими ленинскими демократическими нормами.

Претворяя в жизнь постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», необходимо создать на студиях самую благоприятную творческую атмосферу, создать все условия для смелых художественных экспериментов, для глубокого творческого поиска. Стоит, очевидно, прислушаться к критике Ю. Егоровым существующей системы учета, практики создания режиссерских сценариев и т. д. Интересно и предложение К. Кийска о перспективных планах каждого режиссера.

Важный вопрос — о режиссерских кадрах нашей кинематографии — поднял в своем выступлении директор киностудии имени М. Горького Г. БРИТИКОВ.

— Бóльшая часть из тех 120 картин, которые выпускают студии нашей страны,— сказал Г. Бритиков,— фильмы посредственные и слабые. И одна из причин, причем решающих причин такого положения, — в кадрах режиссуры. Чтобы принципиально поднять уровень наших картин, надо сделать пусть трудный, порой мучительный, но решительный шаг, лишив возможности ставить фильмы тех режиссеров, которые в силу тех или иных обстоятельств не справляются с самостоятельной режиссерской работой. Мы у себя на студии это сделали. Картины, как правильно подчеркивается в постановлении ЦК КПСС, должны ставить талантливые люди.

Однако, продолжал Г. Бритиков, надо быть самокритичным и признать, что на студии имени М. Горького мы допустили ошибку по отношению к молодым кадрам режиссуры. Лет пять-шесть назад мы собрали на студии плеяду молодых режиссеров. Сегодня они составляют уже среднее поколение. А сейчас с привлечением к работе молодых дела обстоят значительно хуже. Мы ежегодно работаем с дипломантами ВГИКа, но могли оставить на студии гораздо больше выпускников Института кинематографии.

Касаясь вопросов тематического планирования, Г. Бритиков подчеркнул, что руководство студии часто испытывает серьезные трудности от того, что некоторые режиссеры не координируют свою работу с первоочередными задачами студии, исходят только из своих личных интересов. В результате необходимые, важные темы оказываются за бортом, не реализуются.

— Широким и интересным получился наш разговор «за круглым столом»,— сказала в заключение Л. Погожева.— В нем отразилось большое беспокойство за все то, что делается сегодня в искусстве. Ну что же, это во много раз лучше, чем равнодушие, самоуспокоенность, парадное перечисление достижений.

Очень справедливы были выступления участников беседы, говоривших о необходимости помнить о великих революционных традициях советского киноискусства, о смысле и направлении творческого поиска, о необходимости делать фильмы о рабочем человеке, заботиться о том, чтобы ни одна картина не была выстрелом вхолостую, чтобы идейное богатство было воплощено в острой, яркой, новой форме. Но с некоторыми высказываниями нельзя согласиться.

Нельзя принять категорически высказанного рассуждения Г. Шпаликова о существующем разрыве между жизнью и современным кинематографом. Мы вправе так сказать только по поводу ремесленных, псевдореалистических произведений. Утверждение о том, что сценарная литература — не литература для чтения, по меньшей мере спорно. Так на заре рождения сценического искусства относились и к пьесе. Однако время доказало, что пьеса годится для чтения.

Не следует вносить неясность и в понятие современной темы. А такой неясностью и противоречивостью отмечено было выступление Б. Кимягарова.

Конечно, можно говорить о современности проблематики произведения, современности мышления, чувств художника. Но мы вправе требовать от искусства и прямого вмешательства в жизнь нашу. Мы вправе требовать создания образа героя времени, человека 60-х годов. Мы хотим увидеть нашего современника на экране.

Может быть, наш разговор и наш спор с друзьями послужат подъему кинематографии, заставят кое-кого задуматься — не довольно ли талдычить азбучные истины, вновь и вновь доказывать, что дважды два четыре. В некоторых сибирских школах семилетних детей будут сразу, одновременно с арифметикой, учить алгебре. Нужно ли нам, действуя по старинке, обучать посредством фильмов давно выросшего из коротких штанишек зрителя таблице умножения? В искусстве не может быть горя от ума, а вот глупость в искусстве непростительна. Непростительны в нем и инертность, самолюбование, ориентация на дурные вкусы, подражательство.

Сейчас ведется во всем мире серьезное идеологическое сражение, в котором одни художники выступают за Человека, за его реалистический показ в искусстве с позиций глубокого уважения и веры в него. Другие же выступают против Человека, показывая его с позиций натурализма, искажая его образ формальными изысками, нелепым трюкачеством. Идет бой на разных плацдармах — то в Америке вокруг студента-негра, осмелившегося захотеть учиться, то на Кубе, то в «старой доброй Англии», то в Алжире, то в Риме.

Он идет и в искусстве. Поэтому так важно, чтобы наше оружие было в отличном состоянии.

●

Разговор «за круглым столом» показал, что постановление Центрального Комитета партии созвучно мыслям и творческим устремлениям работников кино. С большой горечью говорили выступавшие о недостатках и бедах нашего кинематографа, выражая искреннее желание как можно скорее их преодолеть. С большой радостью отмечали кинематографисты благоприятную атмосферу для расцвета индивидуальностей, для творческого поиска, для смелых дерзаний.

Распроститься с ремесленничеством, схемой, штампом. Избавиться от инерции мышления, от всякого подражательства дурным образцам. Выйти на широкую дорогу художественных исканий, новаторства, жизненной правды. Развивать революционные традиции советского кинематографа, создавая такие образы современников, которые были бы способны привлечь к себе миллионы человеческих сердец. К этому настойчиво призывает нас партия в своих решениях. О непримиримости ко всякого рода идейным ошибкам и шатаниям говорил на встрече с деятелями литературы и искусства Никита Сергеевич Хрущев.

С этими мыслями и чувствами приходят кинематографисты к своему съезду — Первому учредительному съезду работников кино.

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР обсудил опубликованное в № 9 журнала «Искусство кино» (1962) открытое письмо И. Вайсфельда, Е. Евтушенко и М. Калатозова о создании в Москве образцового кинотеатра.

Давно назрела необходимость коренным образом улучшить прокат фильмов, ввести новые формы показа кинокартин, сделать кинотеатр местом широкой пропаганды эстетических принципов нашего искусства.

Образцовый экспериментальный кинотеатр в Москве может стать хорошим примером для многих кинотеатров Советского Союза.

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР горячо поддерживает инициативу журнала «Искусство кино» и со своей стороны обратился в Исполком Московского Совета депутатов трудящихся с предложением выделить один из центральных кинотеатров для организации первого образцового экспериментального кинотеатра в столице.

Мы согласны с авторами письма, которые предлагают создать при кинотеатре представительный Художественный совет для решения вопросов репертуара кинотеатра и проведения всей разнообразной работы со зрителями.

Оргкомитет Союза окажет всемерную помощь в организации и повседневной работе образцового экспериментального кинотеатра, считая, что в этом важном и полезном деле в одинаковой мере заинтересованы и деятели киноискусства и наши зрители.

Председатель Оргкомитета
Союза работников кинематографии СССР
ИВАН ПЫРЬЕВ

В Центральном Комитете КПСС

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ В КИНОЖУРНАЛЕ «НАУКА И ТЕХНИКА» № 20 НЕДОСТОВЕРНЫХ ФАКТОВ

В октябре 1962 года студией «Моснаучфильм» Министерства культуры РСФСР выпущен киножурнал «Наука и техника» № 20 (режиссер выпуска Т. Кабалов, автор сценария Т. Леонов), где в одном из сюжетов под названием «Растения не боятся холода» показан новый способ защиты теплолюбивых культур (огурцов, кукурузы) от длительного действия низких температур. 14 ноября с. г. газета «Правда» дала положительную оценку указанному сюжету и рекомендовала Министерству сельского хозяйства СССР организовать широкую проверку этого способа на полях колхозов и совхозов и проявить заботу о внедрении его в сельскохозяйственное производство.

Как показала проверка, в Институте физиологии растений Академии наук СССР, на исследованиях которого создан сюжет «Растения не боятся холода», нет данных, подтверждающих действительную устойчивость теплолюбивых растений против длительного воздействия пониженных температур (+3, +5 градусов) в полевых условиях. В институте ведутся лишь предварительные, сугубо лабораторные эксперименты в камерах с искусственным климатом, а наблюдения за растениями ограничиваются только лишь первыми фазами их вегетации. Научные работники Института физиологии растений АН СССР сами считают, что проводимые ими исследования по этому вопросу носят предварительный характер и в настоящее время еще нет оснований для практических выводов и рекомендаций к производству.

Тем не менее Московская студия научно-популярных кинофильмов Министерства культуры РСФСР (директор т. Тихонов) включила в киножурнал «Наука и техника» сюжет по далеко не завершенной научно-исследовательской работе, чем ввела в заблуждение научных работников, специалистов и практиков сельского хозяйства. Протаскивание в киножурналы недостоверных в научном отношении фактов подрывает авторитет науки и наносит серьезный ущерб практике. ЦК КПСС считает недопустимым, что сюжет указанного киножурнала не обсуждался с учеными института.

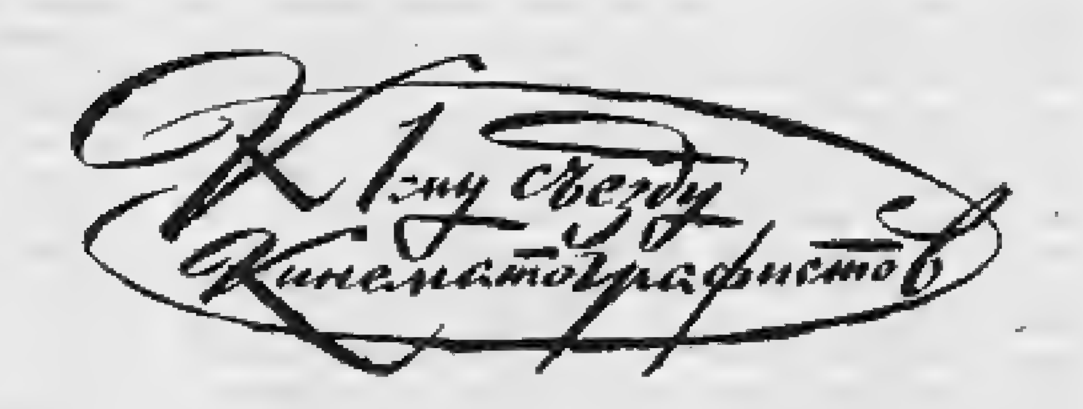
ЦК КПСС обратил внимание Министерства культуры СССР, министерств культуры союзных республик на наличие фактов рекламирования в киножурналах и научно-популярных фильмах непроверенных и незаконченных научно-исследовательских работ.

ЦК КПСС обязал Министерство культуры СССР и его органы на местах принять необходимые меры по повышению качества выпускаемых кинофильмов и киножурналов, в которых объективно показывать достижения науки и передовой практики, имеющих важное народнохозяйственное значение.

ЦК КПСС указал директору студии «Моснаучфильм» Министерства культуры РСФСР т. Тихонову М. Б. на отсутствие должного контроля за качеством выпускаемых студией научно-популярных кинофильмов и киножурналов и потребовал от него устранения имеющихся в этом деле недостатков.

ЦК КПСС обязал Министерство культуры СССР, Министерство сельского хозяйства СССР, Академию наук СССР, академии наук союзных республик разработать согласованный план выпуска научно-популярных фильмов и киножурналов с показом в них наиболее значительных достижений науки и передовой практики, имеющих важное значение для народного хозяйства.

«Правда», 11 декабря 1962 г.



В Москве прошло собрание актива работников советского кино, на котором присутствовали кинематографисты союзных республик.

В своем обстоятельном докладе министр культуры СССР Е. А. Фурцева уделила большое внимание историческим решениям ноябрьского Пленума Центрального Комитета КПСС и тем задачам, которые ставят решения Пленума перед работниками искусства.

Тов. Фурцева подробно остановилась на успехах, которых достигло отечественное киноискусство, а также на многих недостатках, серьезных упущениях, имеющихся еще в нашем кино. Отрадно, что теперь наши киностудии выпускают более ста полнометражных художественных фильмов ежегодно и что более половины всех кинокартин снимается на республиканских студиях. Активизация работы национальных студий — явление примечательное.

Современная тема стала центральной в работе всех студий. Все это говорит о несомненных успехах советской кинематографии, обусловленных тем решительным поворотом в деятельности советских художников, который произошел после XX съезда партии. Министр культуры указала, что наряду с очевидными успехами в кинематографии имеется много серьезных недостатков. На эти недостатки со всей партийной принципиальностью указано в постановлении Центрального Комитета КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии». Наши киностудии выпускают еще много слабых произведений. Е. А. Фурцева предъявляет серьезные претензии и к московским студиям — «Мосфильму», студии имени М. Горького — и к ряду республиканских студий, в особенности к студии имени А. П. Довженко и «Арменфильму». Докладчик критикует республиканские министерства культуры, руководство студий, художественные советы за недостаточную требовательность к идейно-художественной стороне фильмов. Нередки случаи, когда на заседаниях художественных советов замалчиваются очевидные недостатки обсуждаемых фильмов. Е. А. Фурцева указывает, что советские кинематографисты в большом долгу перед народом — они должны создать фильмы, в которых история Великой Октябрьской революции была бы показана без искажений, столь явственно видных в фильмах, созданных в период культа личности Сталина. Зрители ждут новых фильмов о наших днях, фильмов, посвященных борьбе за мир, они хотят видеть комедии, музыкальные фильмы, увлекательные научно-популярные картины, фильмы на научно-фантастические сюжеты и т. п. В этом смысле, отмечает докладчик, благотворную роль должна сыграть намеченная перестройка руководства художественной кинематографией, создание редакционных коллегий. Привлечение в кино талантливых писателей — дело первостепенной важности, в этом залог дальнейших успехов кинематографа. Особо подчеркнула Е. А. Фурцева важность сохранения идейной чистоты советского реалистического искусства, ограждения его от влияния буржуазной идеологии.

Большинство выступавших отметило, что верный путь к успехам, к преодолению недостатков указан партией в постановлении ЦК о кино.

Председатель Оргкомитета Союза работников кино И. Пырьев как на главную опасность в практике киноискусства указал на халтуру, ремесленничество, серость, на нетворческое отношение к своему труду. Кинорежиссер М. Ромм видит путь преодоления имеющихся недостатков в решении центральной проблемы кинематографа — проблемы кинодраматургии. К тесному сотрудничеству писателей и кинематографистов призывали многие выступавшие.

О пользе введения практики совместных постановок двумя или несколькими студиями, обмена опытом и информацией между республиканскими студиями говорили многие выступавшие. Проблемам дальнейшего развития кинокомедии и сатирических жанров в кино посвятили свои выступления писатели С. Михалков и А. Васильев.

На собрании актива выступали также С. Герасимов, А. Каплер, Л. Файзиев, Л. Луков, В. Денисенко, Ю. Герман, Н. Исламов, Л. Соболев, Б. Чирсков, А. Левада, А. Григулис, Г. Сеидбейли, А. Шагинян, В. Сурин, И. Киселев, Н. Фигуровский, Т. Буачидзе, В. Пистолов, С. Ходжиков, И. Репин, В. Разумный, Д. Писаревский, Е. Востоков, А. Грошев.

Собрание актива кинематографистов с большим подъемом приняло письмо Центральному Комитету КПСС.

●

Первая учредительная конференция Поволжского отделения Союза работников кинематографии СССР состоялась в г. Куйбышеве. На этой конференции были представлены кинорежиссеры, сценаристы, операторы трех волжских киностудий, работники телевидения Пензы, Саратова, Куйбышева, Горького. С докладом о работе Оргбюро Поволжского отделения СРК СССР выступил уполномоченный Оргкомитета СРК СССР по Куйбышевской и Нижне-Волжской студиям кинохроники В. Кагарлицкий. Докладчик отметил, что исторические решения XX и XXII съездов КПСС, а также постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» открыли широкие возможности для подъема советского кино, и в том числе документального. Многие документальные фильмы, киножурналы, выпущенные киностудиями Поволжья, получили широкое общественное признание. Вместе с тем, говорит В. Кагарлицкий, на экраны областей и республик, а зачастую и на союзный экран продолжает выходить большое количество слабых в идейно-художественном отношении документальных фильмов и киножурналов, и в этом значительная доля вины Поволжского отделения СРК СССР, которое слабо вело работу по воспитанию

кинематографистов в духе высокой ответственности за создание полноценных кинопроизведений. В работах документалистов редко встречаются яркие образы современников — строителей нового мира, создателям фильмов часто не хватает умения видеть главное, решающее в нашей жизни. Жанровое однообразие, отсутствие публицистического накала, яркой авторской манеры, штампы, робость в отображении сложных явлений действительности — вот характерные недостатки многих кинопроизведений Куйбышевской, Нижне-Волжской и Казанской студий кинохроники. Докладчик говорит о необходимости перестройки работы документального кино, хроники и телевидения, проката кинопродукции.

С большой речью выступил секретарь Куйбышевского обкома КПСС Н. Черных. В работе конференции приняли участие заведующий отделом пропаганды и агитации обкома партии В. Снегирев, делегация Оргкомитета СРК СССР в составе И. Рачука, Р. Григорьева, С. Кузнецова.

Избран состав правления Поволжского отделения СРК СССР: В. Катарлицкий — первый секретарь, Н. Суровцев и Д. Дальский — секретари.

В творческой конференции кинематографистов Дальнего Востока приняли участие работники Дальневосточной студии кинохроники (Хабаровск), представители телевизионных и любительских студий Хабаровского и Приморского краев, Амурской, Магаданской и Сахалинской областей, а также представители партийных организаций.

С докладом о задачах дальневосточных кинематографистов в свете постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» выступил уполномоченный Оргкомитета СРК СССР Б. Сарахатунов. Докладчик осветил работу Дальневосточной студии и проанализировал выпущенные студией документальные фильмы и журналы. Связь с писателями края студия укрепляет, к сожалению, очень слабо, сказал докладчик. Он критиковал работу с кинолюбителями. Докладчик предложил осуществлять совместные постановки студий телевидения и кино и слить местные корпункты с телестудиями.

В работе конференции приняли участие секретарь Хабаровского крайкома КПСС А. Ажгибков, заведующий отделом пропаганды и агитации А. Боковенко, а также делегация Оргбюро СРК СССР.

В Новосибирске в творческой конференции сибирских кинематографистов приняли участие работники кино и телевидения Новосибирска, Омска, Томска, Западной Сибири.

С докладом «Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» и задачи кинодокументалистов» выступил главный редактор Новосибирской студии кинохроники А. Розин. Касаясь тематики киножурналов и фильмов, докладчик отметил, что современная жизнь охвачена широко и разнообразно, однако серьезным недостатком является слабая разработка антирелигиозной темы, а также малое количество сатирических сюжетов.

С отчетом о своей работе выступил уполномоченный Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР по Новосибирской студии кинохроники Г. Гребенкин.

Большое внимание Г. Гребенкин уделил тесной связи кинодокументалистов с писателями и критиками и в этом смысле, предъявил серьезные претензии к областной прессе Новосибирска, которая никогда не выступает с критическим разбором продукции Новосибирской студии кинохроники и ограничивается лишь короткой информацией. Докладчик критиковал редакцию студии, которая работает пассивно, не устанавливает творческого контакта с писателями. В 1962 году, говорит докладчик, киностудия прекратила практику запуска в производство фильмов или тематических киножурналов по недоработанным сценариям или сценарным планам. Литературные материалы всех фильмов этого года подвергались детальному предварительному обсуждению. Кинематографисты Новосибирска провели несколько творческих совещаний по вопросам киноискусства — встречались с работниками сельского хозяйства, промышленности, учеными и т. д. Особый интерес вызвала дискуссия на тему «Образ современника в документальном кино», где с докладом выступил режиссер М. Лукацкий. Значительное место в деятельности уполномоченного занимала организация творческой связи Новосибирской студии и корреспондентских пунктов, а также работа с кинолюбителями и творческие встречи киноработников со зрителями.

Конференция приняла резолюцию, в которой, в частности, обращается внимание на необходимость установления более тесной взаимной связи между кинодокументалистами Сибири, а также содержится призыв к работникам печати чаще и шире освещать на страницах газет и журналов вопросы киноискусства вообще и творчества Новосибирской студии кинохроники в частности.

В работе конференции приняла участие делегация СРК СССР в составе В. Осьминина, Л. Махнача, Д. Радовского, Г. Дурман-Раневского.

В Иркутске состоялась первая творческая конференция кинодокументалистов Восточной Сибири, в работе которой приняли участие постоянные представители студии из Красноярска, Улан-Удэ, Читы, Кызыла, писатели, журналисты, художники, представители общественности.

Перед тем как приступить к обсуждению деятельности Иркутской студии кинохроники, участники конференции просмотрели ряд новых работ иркутских режиссеров и операторов.

С докладом «Об улучшении руководства кинематографией» выступил секретарь обкома КПСС С. Меркурьев. О коммунистическом строительстве в Сибири и задачах иркутских кинодокументалистов говорил уполномоченный Оргкомитета СРК СССР П. Непомнящих, который отметил, что творческий коллектив кинематографистов Восточной Сибири прилагает много сил для более глубокого, яркого показа на экране сегодняшней жизни, труда сибиряков и постоянно ищет новые средства выразительности. За последнее время на студии созданы такие интересные фильмы, как широкоэкранный цветной киноочерк «Дозорные лесов», «Где золото роют в горах», «Весна в Якутии», специальные выпуски, посвященные сельскому хозяйству, и др. Однако некоторые новые работы показали, что документалисты не всегда с достаточной партийной остротой подходят к материалу.

Звукооператор Иркутской студии С. Степанов рассказал о технических достижениях студии в области звукозаписи — о созданной им портативной аппаратуре для синхронного озвучивания. Добиться, чтобы документальное кино стало острой, художественной публицистикой,— к этому призывал молодой оператор М. Колесников. С критикой республиканского главка выступил редактор Иркутской студии Б. Лапин, отметивший, что работники главка осуществляют зачастую мелочную опеку и недостаточно внимательно прислушиваются к предложениям студии в отношении тематики.

В работе конференции приняла участие делегация СРК СССР в составе Б. Небылицкого и Е. Козырева.

Когда номер был уже подписан к печати, состоялись учредительные съезды кинематографистов Белорусской ССР, Таджикской ССР и Эстонской ССР, конференция в Одесском отделении СРК и конференция членов Союза кинематографистов в Ростове-на-Дону.

Г. МАРЬЯМОВ

Талант побеждает схему

Учредительный съезд кинематографистов Узбекистана совпал с самым горячим временем — сбором хлопка. Стояла глубокая осень. Зачастил дождь, лютый враг хлопка, а республике предстояло собрать еще миллион с лишним тонн, почти одну треть урожая.

Лишь только наш самолет приземлился в Ташкенте, мы почувствовали, что весь город живет заботами о хлопке. На предприятиях и в учреждениях стало меньше народа — люди выехали на сбор. На улицах не видно молодежи. Газеты, витрины магазинов, афишные щиты — везде пестрит одно короткое слово, завладевшее всеми от мала до велика. Огромный город «болел» хлопком. И это было так заразительно, что мы, москвичи, ловили себя на том, что непрестанно поглядывали на небо — не разразится ли дождь, а раскрывая газету, первым долгом всматривались в колонки цифр, в которых обозначен сбор хлопка за прошедшие сутки. Мы быстро освоили нехитрую арифметику: от полутора до двух процентов нарастания сбора — добрый день! Меньше одного процента — где-то льют дожди, простаивают люди и машины, и становится тяжко на душе.

Все это имеет прямое отношение к съезду кинематографистов, но об этом — ниже.

Накануне открытия съезда гостеприимные хозяева показали нам свой последний фильм «Ты не сирота».

Фильм был доставлен из монтажной, как говорится, еще «тепленьким», и мы стали его первыми зрителями.

Авторы фильма оказались нашими старыми знакомыми. С писателем Рахметом Файзи мы встречались на болшевском семинаре кинодраматургов, Шухрат Аббасов окончил режиссерские курсы при «Мосфильме», оператор Хатам Файзиев — недавний выпускник ВГИКа. И получилось так, что этой картиной держали экзамен и ученики и учителя.

...Годы войны. Ташкент в глубоком тылу, но война проникла во все поры города. Даже базар, шумный ташкентский базар изменился, посуровел. Невесело ковыляет солдат на костылях, провожаемый задумчивыми взглядами женщин. Неожиданно вспыхивает скандал. Паренек — грязный, рваный волчонок,— стащив что-то с лотка, бросается бежать. Его настигли. Грозит жестокая расправа. Только вмешательство женщины, свидетельницы этой сцены, спасает парня. Ей удается вырвать мальчугана, выдав его за собственного сына... Так еще один приемный сын появляется в семье узбекского кузнеца-патриота, усыновившего в эти тяжелые годы двенадцать детей.

Фильм начинается на высокой драматической ноте и с неослабевающим интересом смотрится до последнего кадра. Эпизод за эпизодом раскрывается история этой необыкновенной семьи, живущей в маленьком домике старого города, разделявшей тяготы, которые были в ту пору уделом большинства. Единственный родной сын находился на фронте, а двенадцать приемных сыновей и дочерей пожилые люди взяли в дом, чтобы не только дать им кусок хлеба (такую возможность страна имела даже в самые тяжелые дни испытаний), но, главное, согреть их родительской лаской, направить добрым словом.

Двенадцать ребят — разные возрасты, разные национальности, разные характеры. Отсюда сложился и сюжет фильма. Авторы прошли мимо внешних сюжетных ходов, которые подсказывались самой темой; их внимание сосредоточилось на людях, главным образом на детях, меньше — на взрослых. Смотришь эту картину и сколько делаешь открытий! Какой сложный мир заключен в каждом из этих маленьких героев, какой глубокий отпечаток отложили недавние переживания, как ломаются, шлифуются характеры! Это все происходит бурно, с волнениями и серьезными последствиями. Кажется, страшный, непоправимый удар наносит один из сыновей, сбежавший из дома в надежде найти более легкую жизнь. Но это только сплачивает семью, делает ее более стойкой. И по-настоящему радуешься, когда ребята после долгих поисков находят беглеца на крыше вагона.

Много предметных уроков получают ребята, сталкиваясь с трудностями жизни. Но уроков не назидательных; их преподают не авторы, а как бы сама жизнь заставляет ребят на собственном опыте понять силу коллектива, полюбить труд, учит правильно разбираться в окружающем мире.

Фильм интернационален по своей сути — в одной семье живут русский и латышка, узбек и белорусска, еврей и татарин. Но самым сильным испытанием на прочность этих связей служит событие одного из





Кадры из фильма
«Ты не сирота»

заключительных эпизодов фильма. Вернувшись с фронта, родной сын приводит немецкого мальчика, подобранного воинской частью где-то на дорогах войны. Ребята не хотят принять его в семью, ему в лицо бросают гневное слово «фашист», его готовы сделать ответственным за все преступления, которые совершили немецкие оккупанты. Но это только первый неосознанный порыв. Вскоре они убеждаются, что и немецкий мальчик является их братом. В этой сцене заложен огромный гражданский пафос картины.

Конечно, фильм этот — не только о детях. Не менее сильное впечатление оставляют образы матери (артистка Лютфи-ханум Сарымсакова) и отца (артист Абид Джалилов), исполненные большой внутренней красоты. Оба они сдержанны — даже при самых острых коллизиях. В каждом их поступке глубокая убежденность, вера в то, что они делают. Нет, не может стереться в памяти лицо матери — строгой и нежной, немногословной, выдержанной даже при самых жестоких проявлениях детского эгоизма. Настоящая победа матери видна, когда семья на время предоставлена сама себе (мать — в больнице, отец допоздна на заводе), и место матери занимает старшая дочь. Семья не распалась, не нарушился установившийся уклад жизни, и кажется, за это время все ребята повзрослели.

О фильме можно еще сказать многое и, по-видимому, будет сказано. Критика отметит и недостатки, которые есть в картине. Но, может быть, самое ценное заключается в том, что не только появилась на свет еще одна хорошая лента, которая доставит радость зрителям, но прибавились к списку молодых художников еще три имени — сценариста, режиссера и оператора, заявивших о себе уверенным голосом, показавших свой собственный почерк, свое художническое ви́дение жизни.

Съезд узбекских кинематографистов привлек внимание широких кругов общественности. В зале сидели партийные и советские руководители Узбекистана, писатели, художники, композиторы, ученые, передовые люди республики. Шел большой разговор о киноискусстве. В центре его, естественно, было последнее постановление ЦК КПСС по вопросам кино, открывшее перед нашим искусством новые горизонты. На съезде много говорилось о талантливых людях, которых партия призывает всемерно поддерживать, и именно в этой связи называлось новое произведение узбекских кинематографистов «Ты не сирота».

«А при чем здесь хлопок?» — спросит читатель. Хлопок имеет к этому делу прямое касательство.

Участники съезда встретились с партийными руководителями республики. Это была хорошая, дружеская встреча, многообещающая для узбекских кинематографистов по некоторым практическим вопросам. Но, пожалуй, больше всего запомнилось то, что говорил первый секретарь ЦК Компартии Узбекистана Шараф Рашидов.



«Ты не сирота»

Крестьянский сын, с загорелым, обветренным лицом человека, не засиживающегося в кабинете, учитель и писатель по профессии, Ш. Рашидов рассказывал о хлопке: как прихотливо это растение, сколько труда оно требует от земледельца и что выращивать его могут только упорные, самоотверженные люди. Он вспоминал, как в нынешнем году сначала поздние заморозки убили часть посевов,— пришлось их пересевать. Потом ворвался ураган, уничтоживший за несколько часов триста тысяч гектаров хлопка. Сколько трудностей с внедрением машинной уборки, как сложно отрывать на сбор людей из города. И вот сейчас, когда все же выращен хороший урожай, полил дождь...

Мы слушали Ш. Рашидова и видели волнующую, полную драматизма киноленту. Как не похожа она на картину Ташкентской киностудии, что недавно вышла на экраны под названием «Отвергнутая невеста»! В ней речь тоже шла о хлопке, действовали колхозники-новаторы, был и консерватор-председатель, изрекал прописные истины парторг, он же агроном, а в последних кадрах, при общем примирении, новенькие машины собирали обильный урожай. Все было в этой картине, кроме души, человеческих чувств, настоящих трудностей, которые подстерегают здесь на каждом шагу. Поэтому картина оставляла зрителя равнодушным, как и десятки подобных ей, проходящих бледными тенями по киноэкрану.

На съезде узбекских кинематографистов нам довелось быть свидетелями того, как высокие идеи и талант побеждают мертвые схемы, как сама жизнь настойчиво предъявляет свои требования искусству

Н. ИГНАТЬЕВА

Быть строже к себе

Горячая, бурная пора пришлась на конец года у кинематографистов — во всех республиках проходили съезды работников кино, подводились итоги сделанного, намечались перспективы на будущее.

Прошел съезд и в Армении.

Первый учредительный съезд Союза работников кинематографии Армении — это звучит торжественно. Конечно, съезд — событие в культурной жизни республики, событие большое и радостное. Но, написав слово «радостное», я призадумалась: вряд ли годится этот эпитет, если говорить о состоянии армянского киноискусства сегодня. А ведь именно о нынешнем положении дел в армянской кинематографии должна была в первую очередь пойти речь на съезде, о последних картинах, выпущенных «Арменфильмом», о тех сценариях, что находятся сейчас в производстве и составляют сценарный портфель студии. И здесь, увы, придется искать другие слова, ибо то, что выходит в последнее время под маркой «Арменфильма», как правило, вызывает чувство горечи и досады, серьезную тревогу за судьбу киноискусства республики.

В самом деле, чем сегодня могут гордиться армянские кинематографисты, какие фильмы, выпущенные в последние два-три года, достойны по-настоящему представлять замечательную армянскую культуру, талантливый армянский народ? Даже самое доброжелательное, самое пристрастное отношение к работе кинематографистов Армении не позволит покривить душой: давно, очень давно нет здесь больших, принципиальных удач, фильмов, которые по-настоящему смело, ярко и интересно говорили бы о насущных проблемах времени, поднимали бы глубокие пласты современной жизни, радовали бы художественным своеобразием и мастерством. Я не говорю уже о фильме-событии, но просто хорошие картины стали редкими ласточками на армянском киноэкране. Когда из десятка фильмов, созданных за последние два-три года, можно выделить лишь «Рожденные жить» режиссера Лаэрта Вагаршяна (сценарий А. Агабабова, С. Ризаева и Л. Вагаршяна) и короткометражную картину «Печенка» — дипломную работу молодого А. Манаряна,— это внушает беспокойство.

Искусство кино сегодня стремительно движется вперед, ищет новых путей, новых форм. Оно старается как можно глубже проникнуть во внутренний мир людей, раскрыть, осмыслить место и роль человека в сложной современной жизни. Творческий поиск, дерзание — вот что написано на знамени передовых художников времени. Но смотришь последние картины «Арменфильма» — «Кольца славы», «Двенадцать спутников», «Дорога», «Перед восходом», — и как ни горько говорить это авторам, не чувствуешь живого пульса творчества, дыхания нового, попытки обогатить, разнообразить язык кинематографа. Традиционны (прежде всего в своей сценарной основе) образы героев этих картин, они лишены главного — многогранности и сложности характеров, динамики развития, внутренней жизни. Традиционно построение сюжета — по принципу лишь внешнего движения событий. Традиционны режиссерские приемы и решения, основанные на наглядно-прямолинейной иллюстрации мысли. Как огорчительна эта верность канонам! Она породила произведения бесстрастные, не способные увлечь зрителей, убила в фильмах «душу живу». А ведь, например, та же «Дорога» могла стать по-настоящему нужной и полезной картиной, потому что взята в ней не случайная, «проходная» тема — речь идет о судьбах молодежи, о выборе верной дороги в жизни, о тлетворной власти собственничества.

Приверженность к привычному, уже ставшему шаблоном, тормозит развитие армянской кинематографии, мешает ей выйти на широкую магистраль большого искусства.

Как нужен «Арменфильму» сегодня смелый поиск, талантливое новаторство!

Понимают ли это кинематографисты Армении, умеют ли трезво и объективно оценить положение вещей, видят ли свои беды? Мне кажется, и да и нет.

Съезд критически оценил состояние современной армянской кинематографии. В докладе председателя Оргбюро Союза С. Кеворкова, в речах делегатов говорилось о том, что многие фильмы не отвечают возросшим эстетическим потребностям зрителей, далеки от требований современного кинематографа. Некоторые картины мелодраматичны, сентиментальны, у авторов явное тяготение к слащавости, красивости. Как заметил писатель Р. Арамян, в выборе актеров режиссеры идут прежде всего от внешних данных, ищут красивеньких исполнителей и гораздо меньше заботятся о выразительности и психологической правде образа. В фильмах нет глубины, дается поверхностное изображение жизни — указывал министр культуры Армянской ССР Г. Маргарян; работники кино не думают о создании фильмов по крупным жизненным проблемам, их засасывает болото мелкомыслия. О главной беде — засилии серых фильмов — говорил критик В. Меликсетян.

Однако мало высказать свою неудовлетворенность положением в киноискусстве республики, констатировать самый факт его отставания. Съезд призван был глубоко разобраться в причинах серьезных пробелов в работе армянских кинематографистов и наметить пути к их устранению, к плодотворному развитию национального кинематографа. А для этого в первую очередь было необходимо проанализировать выпущенные фильмы, определить характер неудач, выделить и закрепить то ценное, что было достигнуто в хороших картинах, в творческих поисках художников. Бесспорно полезным оказалось бы, скажем, сопоставить внешнее, прямолинейное развитие сюжета, которое свойственно большинству армянских фильмов, с тем, как строится действие в картине «Рожденные жить»; или привести пример глубинного раскрытия характера центрального персонажа в маленькой новелле «Печенка» рядом со схематичными, приблизительными, банальными образами в тех же «Двенадцати спутниках» или «Кольцах славы».

К сожалению, на съезде по существу не было разговора о картинах, представляющих сегодняшний день «Арменфильма», его нынешнее лицо. Актуальные проблемы творчества, художественного мастерства, проблемы, которые, как будто бы самым кровным образом должны были волновать кинематографистов, озабоченных неудачами, слабой работой своей студии,— не стали центром внимания съезда, главным предметом обсуждения. Конечно, многие производственные, финансово-плановые, организационные вопросы тесно связаны с творческим процессом, процессом создания кинофильмов. Но разве верно, когда речь идет о крупных художественных просчетах, о перманентно сменяющих друг друга посредственных, невыразительных произведениях, замыкаться в кругу организационных дел и побочных обстоятельств, сопровождающих создание картины?

Между тем большинство выступлений делегатов съезда ограничилось в основном производственно-организационной сферой. Говорили о слабой технической базе, о кустарщине на производстве, настаивая на необходимости строительства новой киностудии. Критиковали Министерство культуры СССР, его Главное управление по производству фильмов за то, что решения всех вопросов, связанных с «Арменфильмом», принимаются одним редактором, курирующим все закавказские студии. Упрекали центральные студии и столичных мастеров за недостаточное внимание — студия не чувствует постоянной заботы со стороны москвичей.

Большие претензии были высказаны в адрес критики, центральной прессы и, в частности, журнала «Искусство кино» за слабое освещение вопросов национального киноискусства, случайное рецензирование национальных фильмов.

Безусловно, многие из этих вопросов важны, о них нужно было говорить на съезде. Да, производственно-технические условия, в которых работают армянские кинематографисты, трудные; студия плохо оснащена, нуждается в реконструкции. Справедливы и замечания, обращенные к печати: выступления, посвященные национальным кинематографиям, как правило, редки, иной раз поверхностны, часть национальных картин вообще не находит отклика на страницах газет и журналов. Это относится и к журналу «Искусство кино», в котором национальному киноискусству до сих пор отводилось недостаточно места, некоторые фильмы не получали достаточно глубокого, всестороннего анализа, оставались за пределами внимания редакции.

Но верно ли именно в этом искать корни собственных неудач, видеть здесь главные причины плохой работы «Арменфильма»? И не пытаются ли некоторые кинематографисты ссылками на все эти обстоятельства прикрыть серьезные огрехи в своей деятельности?

Думается, что подобная тенденция наиболее очевидна в выступлении режиссера Э. Карамяна. В кого только он не метал свои критические молнии! «Национальное кино стало пасынком у Министерства культуры и Союза работников кинематографии», «Главк превратился в бюрократическую организацию, отсиживающуюся в Москве», «Мастера не помогают национальным республикам», «Пресса умалчивает...» И только в собственный адрес не нашлось у товарища Карамяна самокритичных слов — а ему следовало бы честно оценить свой слабый фильм «Двенадцать спутников».

Вот этого честного, прямого, острого разговора о своем труде и труде своих товарищей недоставало съезду киноработников Армении. Разговора конкретного и нелицеприятного, способного помочь хорошему и помешать плохому. Разговора с высоких позиций зрелых, самостоятельных художников, а нежаждущих постоянной опеки и подсказки со стороны.

Армянская кинематография родилась не год и не два тому назад. На ее счету — десятилетия. И хорошие, завоевавшие признание всесоюзного зрителя картины. И определенные традиции, тесно связанные с лучшими традициями армянской литературы, живописи, музыки. Почему же надо представлять ее в виде грудного младенца, остро нуждающегося в хлопотах многочисленных нянек?! Помочь — не значит нянчится.

«Мы не чувствуем поддержки ни Ромма, ни Райзмана, ни Герасимова...» Это говорят не вчерашние студенты, не ученики, нуждающиеся в слове своего учителя, а люди, за плечами которых большой

кинематографический опыт. Зачем же ставить себя в положение бедных родственников? Зачем испрашивать скидки и снисхождения — мы, мол, нестоличная студия? Тем более, что были в армянском кино и «Пэпо», и «Зангезур», и «Лично известен», были созданы «Рожденные жить», а сегодня появился талантливый фильм «Печенка» и в портфеле «Арменфильма» ждет постановки интересный сценарий А. Агабабова «Здравствуй, это я!».

Нет, неплодотворная это позиция! Куда более прав критик В. Меликсетян, призывавший строго и требовательно подходить к киноискусству республики, судить о нем по большому счету.

«Надо доверять создание картин тем, у кого есть что сказать народу»,— заявил критик. Верно!

Ориентироваться на таланты, на людей творческих, даровитых призывает партия. И необходимо, чтобы на студии «Арменфильм» ведущее место заняли одаренные, смелые художники, способные рассказать о новом содержании нашей жизни по-новому, решительно отказываясь от изживших себя схем и шаблонов. Одна из первых задач союза— поддержать эти талантливые силы, создать такую творческую атмосферу, при которой студия будет все больше и больше привлекать к себе людей ярких творческих индивидуальностей и станет невозможным пребывание на ней тех, кто не в состоянии создать настоящее произведение искусства.

В Армении работает большой отряд писателей. Однако студия до сих пор не завязала с ними прочных контактов; между студией, Союзом киноработников и Союзом писателей пролегла межа. Не потому ли, что литератор, попадающий в кинематограф, не всегда встречает внимательное, бережное и уважительное отношение к своей работе? На съезде приводились примеры произвольного обращения со сценариями, критиковалась практика многочисленных вариантов, запутывающих автора. Естественно, что это не может привлечь писателей к кино. Студия, союз должны создать нормальные условия для работы писателей, условия, обеспечивающие подлинно творческий труд. Вместе с тем киностудии надлежит быть более требовательной, взыскательной к качеству принимаемых сценариев. И уж самым решительным образом не допускать запуска в производство слабых, незавершенных произведений. На страже этого должен твердо стоять Союз киноработников.

Писатель только тогда придет в кино, когда почувствует в этом внутреннюю необходимость, когда будет уверен: он встретит на студии творческое взаимопонимание, найдет в режиссере единомышленника.

Вовлечение в отряд кинематографистов лучших писателей республики, чуткая и бережная работа с молодыми кинодраматургами, воспитание новых драматургических кадров помогут решить одну из насущных проблем жизнеспособности студии — сценарную проблему.

Перед кинематографией Армении стоит и другая, не менее, а, быть может, еще более важная проблема — проблема режиссуры. Речь идет не только о том, чтобы резко поднять уровень существующей режиссуры, освободить ее от балласта, но и об обязательном притоке молодых, свежих сил, о постоянном обновлении режиссерских кадров. Студия должна больше доверять молодежи, смелее идти на творческие эксперименты.

И, конечно же, смелость и принципиальность необходимы в критике. Не грубый разнос, не окрик, но строгость и непримиримость суждений — где речь идет о ремесленничестве, делячестве в искусстве, и самая активная поддержка — когда решается судьба таланта, судьба нового, самобытного, революционного.

В Армении в критике работают интересные, живые, энергичные люди. Они могут задавать боевой тон, оказывать плодотворное влияние на развитие армянского киноискусства. Тем более обидно, что ни один из активно действующих молодых критиков не вошел в состав правления Союза работников кинематографии. Думается, что обязанность союза—повысить авторитет критиков, сделать их первыми помощниками творческих работников в создании фильмов.

Армянская кинематография сегодня в трудном положении. Ей не так легко выйти из него — запуск в производство недоработанных сценариев, довлеющая сила старых приемов и решений, наконец, странная система планирования, при которой большую часть продукции студии составляют фильмы, посвященные популярным певцам, артистам, известным гимнастам и т. п., еще дадут о себе знать, будут тормозить движение национального кино. И все же есть основания верить, что кинематографисты республики сбросят с себя этот тяжелый груз, сделают все для коренной перестройки своей работы, для претворения в жизнь постановления Центрального Комитета КПСС, настоятельно требующего от кино произведений, талантливо выражающих свое время.

Веру эту внушает прежде всего сама жизнь. Нет, не может не ворваться на киноэкран интересная, богатая примечательными событиями жизнь республики — с напряженным трудом и творческими исканиями, с научными открытиями и победами, со всеми делами, помыслами, дерзаниями талантливого армянского народа.

Я думала об этом, проходя по солнечным улицам Еревана, где на каждом шагу видишь, как строится, хорошеет город, как растут люди, достойные воплощения в художественном творчестве. Жизнь должна вмешаться в киноискусство Армении.

1863—1963



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ ПИСАЛ О НОВОМ ИСКУССТВЕ:

...Теперь стало ясно, что кризис театра представляющего и забавляющего, театра зрелища уже начался и кризис неизбежен. В смысле внешнего, в смысле ремесла, синематограф победил театр. Декорации, в смысле их натурализма (да и стильности), освещение толпы, процессий, бытовой жизни, грозы, ветра, у синематографа несравнимы. Вопрос нескольких лет — и будет в синематографе и звук. Кроме того, в синематографе вечно повторяются те переживания, которые делались вначале, когда роль свежа и у актера в роли переживание еще не успело перейти в ремесло. Сами актеры постоянно видят себя и свое творчество, и

это дает им возможность усовершенствоваться — какие успехи делают актеры синематографа, а как театр рядом с ними, много знаменитостей.

...На фоне настоящей природы актерам синематографа волей неволей пришлось быть естественными настолько, что они боятся даже грима и надевают его в самых необходимых случаях, в остальное же время оставаясь всегда со своим собственным лицом...

Современные синематографические актеры научат настоящих актеров, как жить. На экране все видно и всякий штамп навсегда припечатан. Тут всего яснее разница между старым и новым искусством.

Хотите видеть разницу между искусством представления и искусством переживания — идите в синематограф.

Из записных книжек, 1913. Публикуется впервые.

...Кинематограф не может заменить театр, но может, если его изучат и возьмут в свои руки преданные духовному прогрессу люди, приобщить народные массы к общей культурной жизни, а теперь это несомненно важное и прекрасное дело.

«Петербургский курьер», 1914, № 99.

Недалеко то время, когда на свете оправдано будет существование только необыкновенных театров. Все остальные, малозначительные, посредственные будут раздавлены Великим немым — кинематографом, который недавно к тому же и заговорил.

Из письма к М. Рейнгардту, май 1930. Ницца. Опубликовано в 8-м т. Собр. соч. К. С. Станиславского.

Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравняется с живым существом. И хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино. Приятнее смотреть и слушать на экране за двугривенный Шаляпина, чем смотреть в театре за два рубля среднюю или плохую труппу актеров.

Если театру без кино хорошо жилось, то кино без театра будет совсем плохо. Заметили ли вы, что экран отнял у театра всех его актеров, но не дал ему ни одного...

Скажут, что само кино помимо театра создало своих артистов и свою школу. Так было, пока существовал Великий немой. Будет ли так, когда немой заговорит? Ведь вместе со [звуком] на экран придут мысли, слова, значительно более тонкая психология и действие. Словом, придет новое искусство, которое потребует и нового актера. Выработается ли такой актер в мастерских кино, среди трещащих машин, наводящихся рефлекторов и других тяжелых условностей, вызываемых требованиями фотографической наводки и другими фабричными трудностями, которые придется побороть и оправдывать актеру своей творческой верой и трудной психотехникой.

Я утверждаю, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены, если предъявлять к нему требования подлинного искусства, а не просто ремесла...

Этот набросок примыкает к циклу «Разные виды театров» и датируется ориентировочно 1930 г. Опубликован в 6-м т. Собр. соч. К. С. Станиславского. Воспроизводится с небольшими сокращениями.

Кинематограф. Мне представился совершенно исключительный сценарий (который мы сыграем в Москве). Грандиозный, который можно было бы озаглавить «Трагедия народов». Тут и Грозный, и Федор, и Димитрий, и русский народ, отлично охарактеризованный. Для Америки, отвечают нам, все это может служить фоном. На первом же плане нужен роман двух молодых, с препятствиями для их любви.

Из письма к В. С. Алексееву и З. С. Соколовой, март 1923, Нью-Йорк. Опубликовано в 8-м т. Собр. соч. К. С. Станиславского

Скоро придет время, когда будет существовать только превосходный театр. Все остальные, посредственные переделаются на говорящее кино. Да и понятно это. Я с бо́льшим удовольствием за 20 к. пойду слушать Шаляпина, Карузо (вновь народившегося), Тосканини [одно имя неразб. — Ред.] и пр. и пр., чем живую посредственную труппу, прилично играющую приличную пьесу. Театрам придется подтянуться, чтоб не быть выкинутыми за борт.

Из письма к коллективу МХАТ, 31 декабря 1929 г., Ницца. Опубликовано в 8-м т. Собр. соч. К. С. Станиславского.

Я. ВАРШАВСКИЙ

В Леонтьевском

Улица Станиславского тогда была еще Леонтьевским переулком, желто-белый особняк — жилым домом, а не музеем; теперь на его фасаде — тяжелая мемориальная доска с профилем Константина Сергеевича.

Как часто в наше время черты знакомого лица застывают навеки в памятнике! Очевидно, само время обладает повышенной способностью — как бы ее назвать? — способностью кристаллизации человеческих жизней. Вчера еще вы жали руку теплую и мягкую, сегодня она отлита в металле. Вчера еще в редакцию журнала «Искусство кино» заходил в свободный часок Александр Петрович Довженко и, присев на край стула, негромко и строго философствовал о поэзии и правде; кажется, не так давно на подоконнике в другой редакции — как раз в Леонтьевском переулке, где тогда располагалось «Советское искусство», — сидел Всеволод Илларионович Пудовкин. Обхватив колено обеими руками и по-мальчишески положив на него подбородок, он фантазировал о жизни и творчестве. Невольно начинаешь чувствовать себя свидетелем истории и, расхаживая по Москве с человеком моложе тебя хотя бы лет на пятнадцать, то и дело сообщаешь: «тут прогуливался Маяковский», «там ораторствовал Мейерхольд», «здесь жил Эйзенштейн».

Одно плохо — живое превращается в бессмертное как-то слишком быстро. Бывает так, что и оглянуться не успеешь. Сегодня входишь в особняк на улице Станиславского слишком уж осторожно, особенной музейной походкой — не хлопнуть бы громко дверью, не задеть бы что-нибудь неловко.

Нет, хочется войти в этот дом так, как входил в него впервые двадцать семь лет назад, в конце октября 1935 года, и вспомнить Константина Сергеевича таким, каким видел и слышал тогда.

К счастью, можно перечитать свой блокнот тех лет.

Дело было так. В 1935 году Константин Сергеевич снова, как уже не раз в своей жизни, создал молодую студию. «Молодая вышка» — такой хотел он ее видеть. Мне было передано приглашение стать «завлитом».

27 октября мы втроем, с двумя другими участниками начатого К. С. Станиславским дела пришли к нему домой, чтобы выслушать программу студии и пожелания ее основателя. Разумеется, мы были

взволнованы хотя бы тем, что переступаем порог желто-белого дома,— имя Станиславского уже тогда было окутано легендами.

Теперь я предоставляю слово старому блокноту. Приведу несколько записей без поправок — а их так хочется сделать! В самом деле, испытываешь почти непреодолимое желание, своего рода зуд внести опытной, так сказать, рукой хоть небольшие коррективы в то, что написано очень молодым человеком. Но тут-то и надо удержаться. Иначе незачем доставать этот блокнот — источников для цитирования и без него достаточно.

●

«27 октября. Леонтьевский переулок, особняк не из самых парадных, лестница со скрипом, второй этаж. Вместе с директором студии В. З. Радомысленским и преподавателем общественных дисциплин А. Ф. Коробовым проходим узкую переднюю, оказываемся в большой комнате со стенами, обитыми потемневшим штофом, поворачиваем за книжный шкаф, и нам навстречу встает с дивана седой гигант — Станиславский. Застегнут на все пуговицы. Держится приветливо, но церемонно.

К. С. усадил нас в глубокие кресла, довольно неловко (как ни странно!) разлил чай и стал говорить о студии и о своей системе.

Говорит он тоном старого учителя, часто повторяется, возвращается к растолкованному и снова убеждает в том, в чем слушающие уже убеждены. Это разочаровывает. Невольно сравниваю с В. Э. Мейерхольдом — тот фейерверочный.

Но вдруг начинаешь замечать: ты лучше понимаешь то, что считал до сих пор вполне понятным. Дальше видишь. Словно поднимаешься вместе с ним на лифте. И уже не кажется, что он похож на педагога. Просто он хочет прояснить для всех то, что когда-то стало ясным ему самому.

Вот как он говорит о росте творческого состояния:

— Человек стоит на берегу. Волна набегает и задевает краешки его ног. Другая волна окатывает всю ступню, следующая — всю ногу по колено. Потом набегает такая волна, что окатывает его с головы до ног и увлекает за собой в море. Он барахтается в воде, он беспомощен, пока новая волна не выбросит его на берег.

Говоря о «волнах», К. С. перестал напоминать о чае, не придвигает по-хозяйски печенье. Он увлекся.

Вот что он говорит о той минуте, когда в художнике заговорит его природа:

— Вдруг все меняется. Вот стакан (он живо, легко взял со стола и поднял стакан, в который в начале разговора так неуверенно наливал чай). Я его и раньше видел, этот стакан, но сейчас вижу совсем другим. Я вижу, как связан он со всеми предметами вокруг, со всей жизнью. Такое состояние я называю «я есмь».

Слушаешь про «я есмь» и думаешь: может быть, это именно то состояние, в котором любой человек, не только художник, может сказать о себе: «я живу». Ведь человек живет, очевидно, не шестьдесят, не сорок лет, а только в те мгновения, когда «я есмь». Может быть, будущее человеческого общества, раскрытие сил человека этим и связаны с искусством? Может быть, искусство — это завоевание жизни? Не про это ли говорит Станиславский? Ведь «я есмь» испытывает не только художник, но и зритель?

А вот как К. С. изложил «в самом кратком виде», по его словам, систему Станиславского.

— Мы разбиваем пьесу на куски. В каждом отдельном куске перед актером стоит задача, которая определяет здесь его действие. Например, передо мной стоит задача: «испугать Вениамина Захарыча».

Тут К. С. неожиданно напугал своего соседа — примерно так, как это делает нянька, чтобы расшевелить ребенка. Сосед вздрогнул и отшатнулся. К. С. продолжал:

— Если я осознал задачу, то уж нахожу способ выполнить ее бессознательно. Я просто д е й с т в у ю. Я нашел средство напугать моего соседа интуитивно. Точно так же я найду средство решить любую задачу — д е й с т в е н н о. Все эти частные задачи срастаются в сверхзадачу или задачу роли в целом. Она определяет сквозное действие. Если актер усвоил сверхзадачу, все действие он находит интуитивно. Но этого мало. Перед художником возникает в конце концов сверх-сверхзадача, то есть задача всей его артистической жизни. Тогда все его сознание расчищается для интуиции. Все творчество такого художника становится органическим. (К. С. показал пальцами линию, на которой отдельные «куски»-задачи сливаются воедино, в одну прямую.) Таким образом, задача, сверхзадача и сверх-сверхзадача — это манки для интуиции, они увлекают ее за собой.

Пожалуй, термины для К. С. особого значения не имеют. Очевидно, «подсознание», «бессознательное», «интуиция» обозначают в его размышлениях одно и то же — творческое состояние, когда быстрота соображения вдруг как бы обретает свободу. Система — это добыча творческого состояния, и, очевидно, она имеет то или другое отношение к любому роду художественного творчества.

«Система, — это К. С. повторил несколько раз,— должна сознательно подвести актера к порогу подсознания, разбудить его».

Вот самый простой и наглядный опыт, проделанный К. С. Он попросил А. Ф. Коробова дойти до окна и вернуться обратно к своему креслу. Коробов проделал это, чувствуя себя довольно неловко, точно был

связан по рукам и ногам. Старательно вышагав комнату по диагонали, он уселся, смущенный, в кресло. После этого К. С. поставил перед ним задачу:

— А теперь прошу вас открыть форточку.

На этот раз Коробов проделал тот же путь — к окну и обратно — свободно, легко. Станиславский обратил наше внимание на то, что в первом случае Коробов обдумывал каждый свой шаг, потому не знал, куда деть руки, как поставить ноги; во втором случае его сознание было занято действенной задачей — «открыть форточку»; выполнялась задача бессознательно, или, как говорит К. С., «органично». Мы часто слышали от него это слово.

Была минута, когда К. С. заговорил с оттенком грусти:

— Вот собирались в предреволюционные годы воскресить комедию масок, испанский театр. Чепуха все это, ничего не вышло и выйти не могло. Был античный театр — и погиб. Были средневековые моралите и фарсы — и погибли. Искусство рождается, исчезает, и ничто не может вернуть его — таков, очевидно, закон. И наш театр погибнет, и ничто его не вернет. Вот почему я придаю такое значение нашей студии. Пусть она впитает в себя законы нашего искусства и хоть как-нибудь их увековечит. Это — законы органического творчества самой человеческой природы. Мы учимся сознательно управлять ею.

Больше всего К. С. обращался в этот вечер к преподавателю общественных дисциплин А. Ф. Коробову. Он требовал — дословно — «воспитать в молодом актере в н и м а н и е х у д о ж н и к а»,— то есть внимание к окружающему, к современности, укрепить в нем чувство коллективизма, поставить перед ним сверх-сверхзадачу.

Мы уехали в двенадцать».

●

Еще много раз после этого особенно запомнившегося дня довелось мне быть свидетелем бесед К. С. Станиславского с учениками, его режиссерских этюдов, актерских импровизаций, показов, репетиций. Теперь, вспоминая их и перечитывая старые записи через «кинематографическую призму», находишь все новые и новые связи между проблемами, занимавшими Константина Сергеевича, и современной кинематографической поэтикой. Словно Константин Сергеевич завещал новому искусству — он часто говорил о кинематографии, она очень интересовала его — творческие тайны, разгаданные или не разгаданные театром.

Рядовой пример: В. И. Пудовкин писал о том, как на одной из съемок он долго не мог добиться от исполнителя естественности в простейшем действии — выйти из дома на крыльцо, подойти к перилам и посмотреть наверх, только и всего. «Он двигался на прямых ногах, как солдат на параде, по-солдатски останавливался у перил, приставляя ногу к ноге, и подымал голову вверх резким рывком». Пудовкин прибег к режиссерской уловке — он поставил перед исполнителем другую задачу, и тогда тот «бессознательно» выполнил именно то, чего ждал режиссер. Вот и кинематографический вариант все той же «форточки»!

Для того чтобы постичь поведение актера, Станиславский изучал поведение человека в реальной действительности (вот почему, между прочим, его система стала предметом изучения со стороны И. П. Павлова и его учеников).

Бывало так: час, и два, и три он заставлял своего ученика А. З. повторять сцену утреннего появления Чацкого в доме Фамусова. К чему сводились его бесчисленные коррективы? «А вы увидели, что находится в этой комнате? Действительно у в и д е л и или только сделали жест для нас, зрителей? Заметили изменения в доме по сравнению с вашими воспоминаниями? Заглянули на секунду в окно? Уловили новое в облике Софьи?»

Актер должен был, выражаясь термином наших дней, возможно точнее с м о д е л и р о в а т ь реальное поведение человека в таких условиях. Но невозможно приплюсовать одно действие к другому, третьему, четвертому; можно разбудить в актере чувство правды, и тогда оно вынесет его на такой берег, какой он в рассуждениях своих никогда не открыл бы.

Как обидно ошибаются актеры и режиссеры, полагающие, что кто-то призывает «играть по системе», «играть по Станиславскому», и произносящие эти нелепости со скучной миной. Система Станиславского — это постижение жизни вокруг тебя и в тебе самом. Она не может устареть, как не может выйти из моды интерес к людям, их особенностям, их духовному существу. Станиславский предложил вам несколько изумительно найденных ключей к тайнам человеческой природы. Не хотите взять их в руки — не надо, но не причисляйте Станиславского к догматикам!

Какие уж тут догмы! Он ошеломлял неожиданностями.

Так, не добившись от А. З. правдивого психологического действия в момент появления его в комнате Софьи, он предложил ему подняться бегом — от парадного, по той же лестнице со скрипом,— ворваться в комнату, упасть к ногам... Не найдена верная внутренняя линия — испытай верное физическое самочувствие, может быть, оно подскажет тебе, как действует Чацкий. И это — Станиславский, с его тончайшей культурой психологического переживания? Да, Станиславский. Он терпеть не мог шаблона.

Вот одно из самых его неожиданных (для меня, во всяком случае) заявлений. Однажды он сказал:

— Покажите мне, как Гамлет трижды на протяжении спектакля отворяет калитку Эльсинорского замка, и я скажу вам, что роль готова.

Этот режиссерский афоризм, особенно любопытный, мне кажется, для кинематографистов, не был «формальной» обмолвкой патриарха психологической школы. Константин Сергеевич не раз еще повторил его и всегда с полемическим огоньком: вот, мол, говорят про Станиславского, что он все колдует со своими психологическими переживаниями, а я — про калитку, то есть про жест, про мизансцену...

В чем смысл этого афоризма? Разумеется, не в том, что актер, готовящий самую философски сложную роль, должен ломать голову: как там Гамлет подходит к калитке, как поворачивает ключ. Если образ созрел, то он выразится даже в том, как открывает Гамлет калитку, когда идет на свидание с тенью отца, или когда готовится к разговору с матерью, или встречает бродячих комедиантов. Каждый жест должен быть характерным — так, очевидно, надо понимать Станиславского.

И вспоминался его ученик Н. П. Хмелев, утверждавший, что в каждой роли есть свой «танец»; вспоминалось, как шел Каренин—Хмелев об руку с Анной со скачек — это была трагедия, выраженная зримо, пластически, если угодно, «танцевально»; вспоминалась потрясающая пластика полуживого, составленного из шарниров и пружинок хмелевского князя из «Дядюшкиного сна», и это также была образная пластика. Вспоминался сам Станиславский в роли Гаева: как прицеливался он к воображаемой лузе — «Режу в угол!»,— как патетически взмахивал воображаемым кием, вновь переживая давние бильярдные триумфы; и в этом жесте был уже весь Чехов, его поэзия, грусть, улыбка.

Это тоже, в сущности, «калитка Гамлета». Здесь требуется от актера образное мышление, а не слепая готовность делать все, как показано режиссером.

Нам известно: когда образ Полежаева созрел в воображении Н. Черкасова, то он на улице, в трамвае, на кинофабрике при встречах со знакомыми и незнакомыми все делал «по-полежаевски» — снимал шляпу, протягивал руку, отворял и притворял дверь, раскланивался, пританцовывал. Это и есть принцип Станиславского в действии.

Н. Черкасов нашел все это до начала съемок. Увы, как часто съемки заканчиваются, когда на образность пластического рисунка все еще и намека нет!

В последние годы жизни К. С. Станиславский пришел к убеждению, что вовсе не обязательно начинать с обговаривания ролей, их психологических свойств и т. п. Скорее на репетиционную площадку — действовать! Он утверждал, что вовсе не обязательно, даже не нужно заниматься многословным толкованием ролей, тем более не нужно заучивать реплики — пусть скорее актер уловит (не рассудочно, а всем существом своим) действие, пусть бормочет какие-нибудь не складные, не писательские, свои слова, если они необходимы в действии; писательский текст можно дать актеру в последний момент. Главное же — уловить действие.

Часто приходится слышать от режиссеров-кинематографистов, что система Станиславского неприменима в кино из-за неизбежных производственных трудностей, прежде всего из-за прерывистости съемок: сегодня на натурных съемках герой умирает, а через три месяца в павильоне он впервые встретит невесту. И вот потому-то — полагают некоторые режиссеры-кинематографисты — система Станиславского для нас не более чем барское баловство, непростительное прожектерство. И ограничиваются обыкновенным «показом», даже не мечтая о том, чтобы образ, прежде чем отпечататься на пленке, прорисовывался бы во вдохновенной фантазии артиста.

Но именно потому, что кинематографические съемки прерывисты, идея Станиславского трижды необходима в кино. В действенно-пластическом рисунке роли, в том, «как Гамлет открывает калитку Эльсинорского замка», актер осваивает самую сердцевину роли, ее, выражаясь по-хмелевски, «танец». Он не утратит то, что вошло не только в его разум, но и в его плоть, даже через десятки лет, не то, что через три месяца.

Это, кстати, превосходно понимал Вс. Пудовкин. Вот что он советовал: «Разрывности съемочной работы нужно противопоставить целостность работы репетиционной. Цельность, найденная актером внутри себя в репетиционный период, должна предотвратить механическую изолированность отдельных кусков, с которыми актер будет иметь дело при съемке».

Увы, Пудовкина, соединявшего учение Станиславского с кинематографией множеством нитей, вспоминают не часто, хоть он также дослужился, так сказать, до памятника. Может быть, этим-то памятники и плохи — поставили монумент или повесили доску с барельефом, и как бы в расчете с покойником, долг погашен, и можно не вспоминать, что тревожило ушедшего художника. Лучше бы повременить с памятниками, но побеспокоиться о том, как распорядиться живым, вовсе не окаменевшим наследием художественного опыта. Добавим — опыта, какого не знали десятки поколений художников.

Впрочем, надо сперва подумать: а нужна ли кинематографу вся эта сложная, требовательная философия — эстетика — технология? Ведь факты показывают: кинематограф может обходиться и без актера. Да, есть кинорежиссеры, полагающие, что экран не

нуждается в артистическом таланте, что ему нужен так называемый значительный типаж. Есть и такое мнение: самые замечательные киноактеры, вроде Жана Габена, принципиально отличаются от театральных актеров — тем, что не прибегают к перевоплощению, играют везде и всегда самих себя, а уж драматургия и режиссура складывают из их личных свойств, как из колесиков и винтиков детского «конструктора», разные образы. Иногда даже декларируют недопустимость актерского перевоплощения в кино, настаивают на особом, «кинематографическом соответствии» актера и роли. Антониони настаивает на том, что творчество — это дело режиссера, а не актера, что актеру и думать над ролью не надо. С его точки зрения, субъектом творчества в кино является не актер, а режиссер. А если субъектом творчества, то есть художником, является здесь режиссер, если он является автором образа, тогда, в самом деле, он играет и пейзажем, и предметом, и актером, и монтажом, и зрительно-звуковым контрапунктом.

Известно, что Робер Брессон в некоторых своих фильмах принципиально отказывается от актера-профессионала и блестяще пользуется, как и некоторые итальянцы, «значительным типажем». Мастерски владея монтажом и «подкладывая» под кадр грандиозный музыкальный подтекст (симфония Моцарта в сугубо прозаических «тюремных» кадрах фильма «Приговоренный к смерти бежал»), он добивается сильнейшего художественного эффекта. За будничной прозой встает высокая поэзия.

Наконец, многие режиссеры (именно многие, как удалось установить из бесед с ними), и притом хорошие режиссеры, считают репетиции перед съемками не только не полезными, но и вредными, отнимающими у актера свежесть и непосредственность реакции. Мне довелось однажды присутствовать на съемках у Клода Отан-Лара. Эпизод заключался в следующем: молодая женщина должна была выйти, нежась в утреннем свете, на балкон. И вдруг она узнавала страшную весть о гибели ребенка. Съемка строилась так: актриса безмятежно выходила на балкон, режиссер неожиданно ошеломлял ее страшной новостью. Оператор ловил мгновенную реакцию актрисы.

— Много ли репетиций даете вы актерам до съемки? — спросил я режиссера.

— Ни одной! — горячо воскликнул он. — Ни в коем случае!

Он объяснил: на репетициях, по его мнению, актер лишь теряет свежесть и непосредственность. Его режиссерское умение заключается в том, чтобы любым способом спровоцировать необходимую реакцию актера.

Сложная загадка. Ведь в самом деле, кинематограф отлично обходится иногда и без актера и без репетиций. Стало быть, Станиславский кинематографистам ни к чему?

Но есть глубокое различие между фильмами, где актер только снимается, и теми, где актер действует как художник.

В сущности, прием Брессона хорош лишь тогда, когда нужно с предельной силой выразить одну черту характера, одну страсть, одно человеческое действие, пусть самое сильное. В данном случае — волю к бегству из тюрьмы. Сложный человеческий характер, тонкое сочетание свойств, наклонностей, борений в человеческой душе таким приемом не выразить. Тем более, не передать развитие характера, диалектику души, как, скажем, в классическом чапаевском образе. Здесь, конечно, как и в «Депутате Балтики», актер явился не предметом съемок, а художником.

Недавно мне довелось разговориться с одним из участников съемочной группы «Иванова детства». Я спросил, как снимался Коля Бурляев, кем он был на съемках — «натурщиком» или актером? Мне сказали, что в большинстве эпизодов Бурляев снимался как талантливый артист, отлично понимая характер своего героя, рисуя, а не имитируя его. «А сцена его нервного захлеста в подвале, с ножом и фрицевской шинелью?» Участник группы замялся и с некоторой неловкостью сказал, что на съемках этого эпизода юного артиста просто пугали, говорили, что он провалил роль, подвел группу и так далее. Словом, вызвали в нем не артистические, а реальные слезы и нервную взвинченность.

Мне кажется, любой мало-мальски наблюдательный зритель, даже не зная о таких производственно-съемочных подробностях, скажет: есть в этом фильме эпизоды, где образ Ивана производит громадное эстетическое впечатление, но как раз в «подвальной» сцене мы испытываем не эстетическое, а какое-то другое возбуждение. Другого порядка. Его не хочешь пережить второй раз. И когда снова смотришь эту картину молодого режиссера, она производит могучее воздействие, но в «подвальном» эпизоде невольно притормаживаешь свое зрительское восприятие, смотришь и слушаешь как бы сквозь некий фильтр.

Вот разница между актерским и неактерским решением образа.

Эстетическая загадка, о которой мы говорим, проясняется, если разобраться в своих ощущениях от экранных образов.

Об этом очень точно говорил на одной творческой дискуссии Ю. Райзман. Он сравнивал два эпизода из разных фильмов — и в том и в другом на экране были пьяные люди. В фильме, поставленном молодым американским режиссером так называемой Нью-Йоркской школы, был снят в самом деле пьяный человек. Разумеется, эпизод производил безупречно правди-

вое впечатление. В другом фильме роль пьяного играл В. И. Качалов — это был отрывок из «На дне».

В чем же тут было различие зрительских ощущений? «В одном случае я испытывал гнетущее чувство,— сказал Ю. Я. Райзман,— а в другом — радость».

Различие грандиозное, не так ли?

Эстетическое чувство всегда вмещает в себя радость — от «силы создания», если воспользоваться очень точной формулой Гоголя. Независимо от того, изображает ли художник именно радость или горе, победу или поражение человека, в самом отношении художника к драмам жизни торжествует человечность. Ликвидация «чувства художника» есть черта декаданса.

Станиславский принимал такое искусство, которое приносит радость от духовного общения с художником. Он видел смысл своего режиссерского труда в том, чтобы пробудить в актере всю сложную систему чувств художника.

Он часто спрашивал о новых фильмах, на протяжении всей своей жизни испытывал постоянный интерес к кино. Напомню об интересных наблюдениях М. Н. Алейникова о ранних связях «сверстников» — кинематографии и Художественного театра. Уже в 1899 году Вл. И. Немирович-Данченко пишет А. П. Чехову, что Станиславский надумал «новую форму сценического искусства... Идет, положим, твой рассказ «Налим», переделанный в драматическую форму... Сценка за сценкой должны меняться со скоростью синематографа...» В 1911 году единомышленник К. С. Станиславского Л. А. Сулержицкий пишет в журнале «Вестник кинематографии», что некоторые эффекты нового театрального искусства «были бы совершенно недостижимы без кинематографа...» В 1913 году в Москве предпринята организация Студии художественного кинематографа; ее опорой должны были стать силы МХАТ. В том же году К. С. Станиславский вместе с другими лидерами МХАТ выступает с осуждением зарубежных театральных деятелей, развернувших борьбу против кинематографа. В 1916—1917 годах М. Н. Алейников делает попытку привлечь К. С. Станиславского к кинорежиссуре. Станиславский отказывается только из-за занятости и рекомендует привлечь своего сподвижника Л. А. Сулержицкого. Осенью 1918 года А. В. Луначарский поддержал идею «перекинуть мостик» между кино и Художественным театром, создав новый киноколлектив «Русь». Историк МХАТ Н. Эфрос создает программу деятельности коллектива в духе принципов МХАТ. Здесь впоследствии начинает свой режиссерский путь Вс. Пудовкин. Так скрестились два больших потока художественной культуры. (Обо всем этом подробнее см. «Искусство кино», 1959, № 9.)

Очень проницательно определил Станиславский основные преимущества кино перед театром. Но он видел их отнюдь не в аннулировании творческой интуиции и мастерства актера-художника. Наоборот, он полагал, что кино предоставляет актеру ряд лучших условий. Прежде всего тем, что требует от актера лишь однократного правдивого, естественного переживания, в то время как сотни повторов роли на сцене представляют собой огромное испытание для живости чувств театрального актера. Станиславский считал громадным преимуществом киноактера также то, что он имеет возможность увидеть себя со стороны. Наконец, киноактер свободен от необходимости делать поправки на «угол зрения» из партера, на расстояние до последних рядов галерки и т. д.

Об этом надо сказать несколько подробнее.

(Окончание в следующем номере.)

К столетию со дня рождения Константина Сергеевича Станиславского Центральная студия документальных фильмов выпускает новый документальный очерк о великом реформаторе сцены. Автор сценария А. Анастасьев, режиссер С. Бубрик, оператор П. Касаткин. В фильме использованы кадры прижизненных киносъемок К. С. Станиславского, хранящиеся в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов.

Помещаем фотографии с кинокадров. Некоторые из них публикуются впервые. Комментарий к снимкам С. Бубрика.

КИНОШУТКА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО









Эти кинокадры сняты осенью 1918 года в Москве, у дома в Каретном ряду, где жил в ту пору К. С. Станиславский. На снимках — крупнейшие мастера Московского Художественного театра И. М. Москвин, В. И. Качалов, В. В. Лужский, А. Л. Вишневский...

...Артисты собрались у Станиславского на репетицию, но исполнитель главной роли Качалов внезапно заболел: у него что-то застряло в горле, и он не только не может играть, но и даже говорить. Станиславский вынужден его роль передать Лужскому, а тем временем Москвин, взявший на себя функции врача, «лечит» Качалова. Руками он извлекает из горла больного... рыбку, да не простую, а металлическую. Оказывается, Качалов так сильно проголодался, что схватил со стола эту «рыбку», служившую украшением, и... проглотил ее.

Ко всеобщему удовольствию, «операция» прошла вполне успешно — все очень довольны и веселы. И, как видите, особенно весел режиссер-постановщик этой киношутки Константин Сергеевич Станиславский...



Лента запечатлела киношутку великого художника — единственный, поставленный К. С. Станиславским фильм, сюжет которого родился экспромтом, тут же на съемке.

В КАДРЕ — К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ





26 октября 1924 года страна отмечала славную дату — столетие со дня основания Малого театра в Москве. Со всех концов столицы к зданию театра пришли делегации трудящихся, чтобы поздравить один из старейших русских театров. Пришли и артисты МХАТ во главе с Константином Сергеевичем Станиславским.





Апрель 1928 года. Московский вокзал в Ленинграде. На гастроли из Москвы прибыли артисты Оперного театра имени К. С. Станиславского, созданного в 1918 году Константином Сергеевичем.
На снимках — К. С. Станиславский в группе артистов театра.







В октябре 1928 года исполнилось тридцать лет МХАТ. В группе артистов и сотрудников, проработавших в театре со дня его основания,— К. С. Станиславский.





В юбилейные дни в фойе МХАТ состоялся товарищеский ужин. За банкетным столом основатели театра — Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко. На другом снимке Константин Сергеевич Станиславский и его жена, друг и соратник по театру, Мария Петровна Лилина.



1937 год... Последняя киносъемка К. С. Станиславского у него на квартире во время репетиции пьесы «Тартюф».
Артисты МХАТ А. А. Гейрот, В. О. Топорков, М. Н. Кедров, К. С. Станиславский и В. Д. Бендина.

Операторам В. В. Соловьеву и В. В. Доброницкому, звукооператору Р. Б. Халушакову, проводившим эту съемку, удалось снять Константина Сергеевича и записать его голос, когда он беседовал с артистами, давал им свои указания, делал замечания... Эта съемка, к сожалению, **е д и н с т в е н н а я** звуковая киносъемка великого реформатора сцены.

Александр ДОВЖЕНКО

Из записных книжек

Надо быть великим художником и гражданином, чтобы в пору несправедливых и зловещих ударов не только сносить эти удары, а и творить и думать о главном: «Мне надо принести народу радость мастерством своего произведения. И больше мне ничего не надо».

Ох, Александр Петрович, весь вы в этих словах, вдохновенный, красивый и величественный.

Невыразимо больно, что вы не дожили до наших дней, когда волею партии, волею народа сброшены с высот беззаконные боги и притихли божки, те, кто в меру своих жестоких талантов, невежества и духовного убожества мельчил человека и стремился разъять нашу силу, любовь и красоту.

Я не знаю, Александр Петрович, спокойно ли спят временщики от искусства, которые пытали вашу душу рентгеном подозрительности, но я знаю, что теперь спокойнее и творят и спят люди.

Люди добрые, непременно прочитайте эти кровью сердца написанные странички записей А. П. Довженко и вы увидите не только страстную, бессмертную душу своего современника, но и величайшую сложность и неповторимость прожитого нами времени и сами станете богаче душой и сердцем.

Михайло СТЕЛЬМАХ

1944 год

25.I

Я никогда не был полемистом.

И до сих пор в диспутах, которых так много было в моей жизни, я нахожу нужные слова не сразу, а уже после боя, в одиночестве, зарывшись головой в подушку. Вот тут я нахожу для своего противника самые сильные аргументы, я одаряю его острейшим словесным оружием, я терпеливо подставляю под его удары свои самые уязвимые места. И тут же разбиваю его в пух и прах такими точными, яркими и меткими попаданиями, что все вокруг дрожит от восторга, все радуется, но — все это уже запоздало и тщетно. Нет уже ни боя, ни победы. Одна досада и несчастье реальности.

22.II

Дописываю Мичурина. Чем больше пишу и вдумываюсь в написанное, тем больше люблю этого человека.

Может, он был и не таков, наверное, не таков. Я отбросил почти всю сумму маленьких частных, бытовых правд, стремясь к единой, главной правде этого Человека. Это дает мне много для раздумья. Мне приятно писать об этом истинном сподвижнике Ленина, скром-

Настоящая подборка записей А. П. Довженко сделана на основе публикации, подготовленной С. П. Плачиндой для украинского издания. Часть записей сделана автором по-русски. Это всякий раз указано в тексте: после значка [1] идет русский текст, после значка [2] вновь идет украинский. — *Прим. переводчика.*

Дописую Мічуріна. Чим більше пишу і вдумуюсь в написане, тим більше люблю сю людину. Може він був і не такий, напевне не такий. Я одкинув мало не всю суму невеликих приватних побутових правд, прагнучи до єдиної головної правди сієї людини. Се мені дає багато для думання. Мені приємно писати про

ном и органически, глубоко преданном коммунизму, трудном и сложном человеке.

Я ощущаю в нем себя, да простится мне сравнение.

1. III

Писатель, когда он пишет, должен чувствовать себя равным самому высокому политическому деятелю, а не ученику или приказчику.

Вчера Н. привез мне из Киева известие о снятии меня с должности художественного руководителя студии.

Нужно взять себя в руки, заковать в железо сердце, волю и нервы, пусть самые последние, и, забыв все на свете, создать сценарий и фильм, достойный великой нашей роли в великую историческую эпоху.

1945 год

14.IV

Сегодня пятнадцатая годовщина смерти крупнейшего поэта нашего времени Владимира Маяковского. Как грустно вспоминать, что крупнейший поэт нашей эпохи покинул нашу эпоху.

Помню, накануне самоубийства мы сидели с ним в садике дома Герцена, оба в тяжелом душевном состоянии: я — по случаю зверств, учиненных над моей «Землей», он — обессиленный рапповско-спекулянтски-людоедскими бездарностями и пройдохами.

«Заходите завтра ко мне днем, давайте посоветуемся, может, нам удастся создать хоть небольшую группу творцов в защиту искусства: ведь то, что делается вокруг, — нестерпимо, невозможно».

Я обещал прийти и пожал в последний раз его большущую руку. На другой день, собираясь к нему с Юлей, я услышал жуткую новость...

Прошло пятнадцать лет. Недавно в кремлевской больнице престарелый Демьян Бедный встретил меня и говорит: «Не знаю, забыл уже, за что я тогда выругал вашу «Землю». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Это было произведение поистине великого искусства».

Я промолчал.

5.VI

Вспоминаю:

основная черта характера нашей семьи — насмехались надо всем, и в первую очередь друг над другом и над самими собой. Мы любили смеяться, дразнить один другого, смеялись от счастья и от горя, смеялись над властью, над богом и над чертом, нас отличали большая любовь и вкус ко всему смешному, остроумному, едкому. Дед и отец, мать, братья и сестры.

Впрочем, слез нам досталось в жизни много больше, чем смеха.

И все мы были добры к людям.

Своеобразие юмора было нашим семейным и национальным признаком. Оно и ничто иное лежит в основе моего так называемого «государственного преступления», так ободрившего всех врагов моего народа.

Я патриот Советского Союза и коммунист, хотя и несовершенный, и все же я во многом выше доброй половины моих гонителей.[1]

●

Народ может быть велик в каждый данный момент только в одной области. Нет поэтов — есть генералы, маршалы. Бывают эпохи художников, бывают и другие эпохи, которые производят людей умных и сильных, чрезвычайно мужественных.

Но все же чтобы стать художником, надо иметь железное мужество.[2]

30. VI

Сегодня, в субботу, произошло великое событие в жизни моего народа. Впервые за тысячу лет, за всю свою несчастливую историю объединился он в одну семью.

Исполнилась мечта столетий. Исполнилась и моя мечта, мечта моего красивого Кравчины. Будь благословенна, моя многострадальная земля. Счастливо тебе! Дай разума и совести руководителям твоим! Будь благословен, ласковый, добрый народ мой. Будь сильным, терпеливым...[1]

Июнь, 45

Трудно было писателю (Н.) излагать свои мысли. Не было в мыслях ни ясности, ни веса, не то что прозрения.

Писатель стал сбиваться, экать, нукать: «Ну, ну, ну! Я сказал, что я не продумал

всех деталей. Я хочу, ну, ну! Показать в своем сочинении (где оно?), решить вот такую вот задачу — ну, ну, ну! Единство противоположностей, показать, что нельзя резать купоны... После войны мы обязаны жить еще лучше и еще больше работать, ну, ну, ну, все, кажется. Нет, еще немножко. Эти мысли пришли мне в глову недавно, дней пять тому назад. Теперь всё».

Директор студии Н.:

— Так, товарищи, ясно? Приступим к обсуждению...[1]

●

Беседа отца или деда с сыновьями, офицерами — летчиками дальних рейдов, вернувшимися с войны:

— Расскажите же, где вы были?

— Были везде. Летали надо всей землей.

— Над чьею?

— Надо всей! Над всей планетой.

— А, планета. Знаю. И комету видел. Неслась, помню, с большим хвостом. Турецкую войну пророчила.

— Бросали бомбы на землю.

— Тьфу.

— Уничтожали врагов во всем мире.

— Ну и какой же он, мир?

— Небольшой он, маленький, отец.

— Маленький, говорите. Как мне вас жалко... Раньше и мир был большой. Ого, какой большой. Бывало, дойдешь до Кременчуга, а за ним-то еще степи, туда, на Бессарабию... Большой был мир, полный загадочного. И полный красоты. Выедешь, бывало, в степь, а степь широка-а... и т. д. — А где погиб Володимир?

— В Мадриде.

— Ага, это уж где-то там, за Одессой...

●

Детство удивляется.

Молодость возмущается.

Только годы дают нам мирную уравновешенность и равнодушие.

Величайшее сокровище человечества — сам человек. Не так ли?

Почему же человеческое общество держится на жестокости? На зле и насилии?

●

Родились новые условия существования. Они так же неодолимо принудят народы ко всеобщему миру, как прежде принуждали к обязательной войне.

4.VII

При одной мысли о просмотре картины на меня всегда нападала гнетущая тоска. Картина всегда и неизбежно была хуже, чем я представлял ее и создавал. И это было одним из несчастий моей жизни. Я был мучеником результатов своего творчества. Я ни разу не испытывал наслаждения, даже спокойствия, рассматривая результаты своего безмерно тяжелого и сложного труда. И чем дальше, тем все больше убеждаюсь я, что двадцать лет лучших в своей жизни истратил я напрасно. Что бы я мог создать!

17.VII

Читал «Повесть пламенных лет» на сценарной студии. Таким образом, у меня сегодня знаменательный день.

«Повесть» произвела большое впечатление.

27.VII

Товарищ мой, Сталин, если бы вы были даже богом, я и тогда не поверил бы вам, что я националист, которого надо клеймить и держать в черном теле. Если нет принципиальной ненависти и нет презрения и недоброжелательности ни к одному народу в мире, ни к его судьбе, ни к его счастью, ни к достоинству или благосостоянию, так неужели любовь к своему народу — национализм? Или национализм в непопущении глупости чиновников, холодных деляг, или в неумении художника сдержать слезы, когда народу больно? Зачем превратили вы мою жизнь в муку? Для чего отняли у меня радость? Растоптали сапогом мое имя?

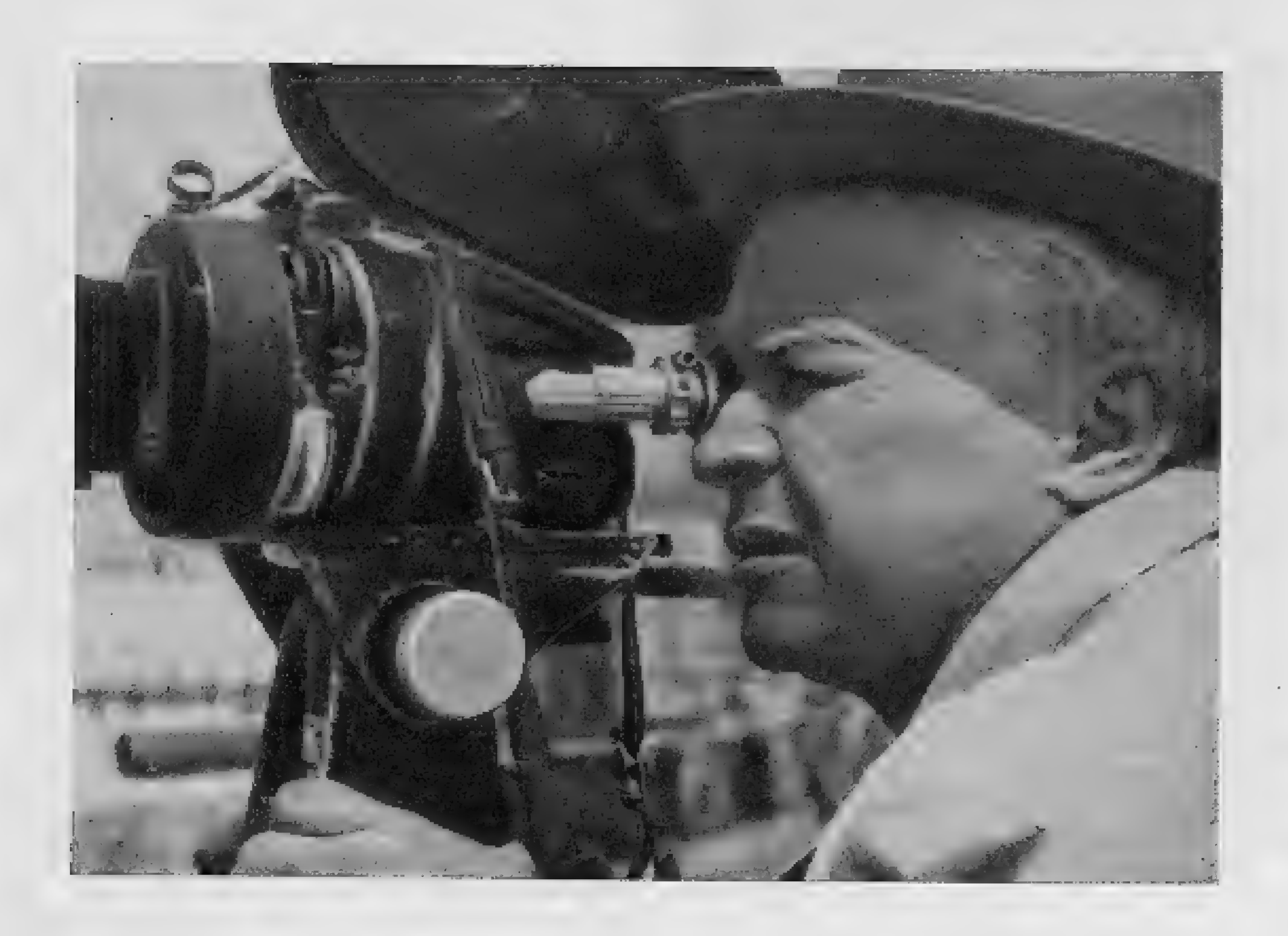
Впрочем, я прощаю вас. Ибо я — частица народа. Я все-таки больше вас.

Будучи весьма малым, прощаю вам малость вашу и зло, ибо и вы несовершенны, как бы ни молились вам люди. Бог есть. Но имя ему — случай.

3.VIII

С большим удовлетворением прочитал меморандум Берлинской конференции. Теперь я уже верю, что отвратительное гнездо европейских бандитов — Германия — оседлана и обезоружена. Славу богу.

Начинается новая эра в жизни Европы и у нас. Перед нашей молодежью открываются величайшие перспективы. Народ — герой и победитель в такой тотальной войне! Пошли ему, провидение, силы восстановить потери, народить детей и вырасти победоносно до заслуженных высот.



Мы стали мировой державой, наша культура должна стать мировой культурой. В конечном счете не должно пропасть даром ни капли пота и крови нашей.

Сегодня на стадионе смотрел репетицию физкультурного парада. Любовался молодостью, юношеской пластикой, молодыми мускулами, движением. Много красоты, радости, силы. Много проявлено истинного вкуса и таланта.

Радуюсь за всех добрых людей Советского Союза.

5.VIII

Я принадлежу человечеству, как художник, и ему я служу.

Искусство мое — искусство всемирное. Буду работать в нем, сколько достанет сил и таланта. Буду, хочу жить добротой и любовью к человечеству, к самому дорогому и великому, что создала жизнь, — к человеку, к Ленину.

16.VIII

Вчера встретил на улице Москвы артиста-эстрадника Аксенова, который уже второй год читает повсюду на гастролях мой рассказ «На колючей проволоке», и всегда с неизменным, как он говорит, громовым успехом, проверенным на самых разнообразных аудиториях.

16.VIII

Как-то показалось мне, что я мог бы написать комедию. Сегодня, бросив «Повесть пламенных лет», я весь день с утра до вечера просидел за столом над замыслом.

Смех и грех. Пробовал смеяться, а хочется плакать. Продумал название «Молодая кровь», перебирал фамилии действующих лиц, персонажей, типаж знакомых, сюжетную вязь, и голова разламывается от усталости. Что со мной? Высохло воображение, погасла страсть? Отчего мне так тяжело? Или я просто устал от работы? Так ведь и сделано вроде бы немного.

Боюсь не выйдет у меня комедия. Однако не буду падать духом. Постепенно откристаллизуется основа фабулы, сюжетные ходы персонажей, а содержание и детали форм, и острота, и игра найдутся.

Как бы мне хотелось сделать веселую комедию. Ведь и в кино, я хорошо помню это, пошел я девятнадцать лет назад с единственной целью — делать комедийные фильмы.

МОЛОДАЯ КРОВЬ

— Вы подумайте. Старый хрен — а женился!

— Дед Годун? Дедушка!

— Вы ведь стары уже. На что вам жена?

— Как — на что? А ругаться?

— Ну, что вы скажете?

— А что говорить. Конечно, вроде бы уже и не того. Теперь разве ущипну когда, либо так — побранимся, а живому человеку все чего-то надо...[1]

●

1. Персонаж женский — взвизгивающий.
2. Персонаж мужской — проспавший всю пьесу.
3. Кашляющий персонаж — прокашлял все, взмахивая рукой.[2]

●

— Подхалимаж — это своего рода наркотик. Он нужен, иначе его не было бы.

— Кому оно нужно?

— В первую очередь всем лицам, занимающим не свои посты. А так как...

— Понимаю...[2]

●

— Так кто же виноват?

— Осужденный.[1]

●

Профессор, великий ученый. Бог ассистентов и студентов. Удивительная эрудиция. У него склеротическое недержание фамилий. Он их забывает. Это раздражает его и всегда портит ему настроение. Самый близкий ему человек — слабенький неинтересный ассистент, который умеет подсказывать фамилию...

МАНИЯ

Все жаждут должностей. До смерти не пойму, чего так лезут к должностям. Что может быть лучше конкретной работы, умения создавать конкретную ценность для своего общества!

3. IX

Итак — мир. О какой опасности болтает сегодня американский воротила Трумэн, показывая из кармана атомную бомбу, кто его знает... Чего ему бояться? Люди целы. Бомба в кармане, денег много. Уж не боится ли он, неровен час, что появится бомба и у нас, да побольше, да посвирепей, и тогда нам, человеческим массам, станет весело жить?..

Закончилась мировая война. Академия наук стала на страже мира. Ученый. Благородный человеческий интеллект единого общества без вражды. Благородству созидателя, мыслителю, защитнику свободы человека, блага и жизненной независимости, героям сострадания, всем, кто сделает невозможной стопроцентную, безоговорочную, увешанную идиотскими прикрасами мерзость войны, — вот кому хотел бы я создать памятник вместе с людьми-братьями.

13.IX

Вчера были гости по случаю дня моего рождения. Андрей Буров, Герасимов Сергей, Борис Ливанов, Шкловский Виктор, Екельчик Ю., Халипов и старая моя приятельница Эсфирь Шуб. Принесли мне цветы и приветствия...

23.IX

Благословен мой день! Старею. Сегодня снилось мне, что есть на свете бог. Что призвал он меня к себе и повелел ангелам своим выжечь из моей души и вырубить огненными мечами грусть и печаль, подавленность, страх за мать-отчизну, за семью, и жену, и за себя, и за все, что я люблю. И ангелы содрали с меня окровавленную кожу и бросили ее в огонь, дабы я стал чистым. Потом вырубили они, по его святому повелению, мой талант и дали мне новый. И стал я немым, позабыв все слова, все литеры и все их условные значения.

— Я снимаю с тебя бремя Слова, человек, — сказал он мне. — Я не давал его тебе. Ты сам схватился за него, как ребенок за огонь или за пузырек яда. А оно сегодня ложь на земле. Я ошибся в твоем таланте, хоть я и бог. Отныне я освобождаю тебя от кандалов, скованных из литер. Бери себе другой талант. Я не подсказываю тебе ничего. Ты не ошибешься теперь в выборе и сам, потому что ты несчастлив. «Дай мне Музыку, боже». «Бери».

И стал я композитором. Все, что я знал, чувствовал, все, что видел мой духовный взор, — все обратилось в звуки. И стал я свободным. Я растворился в миллионах звуков в трансцендентной своей высшей сфере и написал для людей, которых люблю больше всего на свете, правду, всю, без страха и без ложных, скользких, сладких и подлых прикрас, без угодничества, без тупости, не потакая тупости заматерелых неучей и холодных

честолюбцев, безмерно пугливых и ненасытных, жестоких маловеров и человеконенавистников. Какую я музыку создал? Почему прозвенела она благовестом надо всем светом? Чем возвеселила и покорила все человеческие души? В чем был ее смысл, в чем сила? Эта была патетическая симфония борьбы за Советское Устройство на Земле. Был гимн Советской Вселенной. Я создал его из бесконечности сложнейших звуковых сочетаний. Разнообразнейших и противоречивых. Как химик или кузнец, я сплавил героические аккорды с пустым, ничтожным звучанием шелеста бумаг и скрипа канцелярских перьев, широкие, как море, пассажи юношеских благородных порывов и стремлений к чистому, всеобщему, извечному, с нудными цифрами тупых барабанов. Трубы восторга с плачем голодных саксофонов. Громы всемирных невиданных напряжений оркестровой меди, сказочные мелодии славы побед с шипением кляузничества, грубости и дурной угрюмости. И где-то на сороковых этажах, на самых гребнях симфонических волн моего произведения сплелись в трагедийном танце радость с недовольством, слава с ненужной парадностью, и гимны, и крики, и восторги, и стенания труда с бурными каскадами дармоедства и неумелости. А еще выше, надо всеми звуковыми армиями и стратосферическими эскадрами звучаний разливалась на весь мир неслыханная в истории созвучий щедрость в смерти и неумение жить. А снизу по густым и тяжелым-претяжелым басовым низам скрипели, гудели, затухали и снова, гудели, и ревмя-ревели, и плакали одинокими душераздирающими фанфарами тысячи невысказанных вопросов придавленной, серой, бедной, невеселой некрасивости. Произведение стало жить, ибо оно не было словом. Из чего слагается красота? Из того же, что и жизнь и победа. Из осердеченного любовного единства всех ее явлений. В моей Симфонии побеждала Радость, и сила ее оптимизма и всепокоряющая Красота были как раз в преодолении безмерности дурного.

Как все просто! Стоит только взрастить любовь к Человеку да избегать, как смерти, подозрительности и ненависти.

5.XI

Пошли, судьба, счастье людям на изувеченной, окровавленной земле!

Пропади, ненависть. Исчезни убожество.



А. П. Довженко

5.XI

Начинается история с «Повестью пламенных лет».

Если бы рассказать нормальному, живому человеку, верно, хохотал бы до упаду, а может, и не поверил бы, что это не выдумка зловредного сатирика: Н. избегает меня. Трижды при встрече он нахально заявил мне на мой вопрос, что «Повести» он не читал. Дальше прятаться неловко. Не пускать на глаза!

Этого оказалось достаточно, чтобы стали прятаться и шептаться мелкие сошки, заместители, редакторы и вся, одним словом, служилая челядь, которая восторгалась сценарием, как чем-то необычайным.

6. XI

Как мне жаль, что у меня грипп. Так хотелось бы сегодня вечером пройтись по центру столицы среди народа, проникнуться настроением торжественного большого праздника. Ожить, помолодеть...

7.XI

Не произойди у нас в семнадцатом году великая социалистическая революция, сегодня вся Европа пребывала бы под диктаторскими сапогами Гитлера и Муссолини.

7. XI

Основная цель моей жизни теперь — не кинематография. У меня уже нет физических сил для нее. Я создал ничтожно малое число кинофильмов, убив на это весь цвет своей жизни, — не по своей вине. Я жертва варварских условий труда, жертва убожества и ничтожества бюрократически-мертвого кинокомитета. Знаю, что годы не вернутся и что ни на чем не догнать их. Вот почему, спохватившись только сейчас и думая о напрасной трате времени и сил в кино, не к кинопленке, коварной целлюлозе, обращаю я сейчас свой духовный взор. Я хотел бы умереть после того, как напишу одну книжку про украинский народ. Когда я окидываю взглядом границы этой книги, соседние, так сказать, с нею державы, я вижу Дон-Кихота, Кола Брюньона, Тиля Уленшпигеля, Муллу Насреддина, Швейка. Я думаю об этом уже лет пять, ища форму. И порою мне кажется, что я нахожу форму. Я хочу так ее написать, чтобы она стала настольной книгой и принесла людям утеху, отдых, добрый совет и понимание жизни... Сегодня Октябрьский праздник. Гремят салюты. Вечер. На улице снег. Начинается полгода холода. Болит сердце. Дождусь ли я тепла зимою?

9.XI

КРАВЧИНА

(Народная эпопея)

Сегодня точно и полностью ощутил я всем сердцем, что мне суждено, если я не умру скоропостижно и внезапно, написать одну большую книгу, ту самую, которая жила в моем подсознании уже много лет. Она просилась наружу в каких-то своих деталях еще в двадцать восьмом году в ненаписанном «Царе» — моем лучшем неосуществленном сценарии; она жила уже в эпизодах «Меры жизни», в диалогах, в сентенциях, в постоянном моем стремлении к синтезу.

Я уже верю в нее и уже счастлив. Меня уже можно сажать на хлеб и на воду, можно заслонить от меня свет, не принимать меня — мне ничего не надо. Мне надо принести народу радость мастерством своего произведения. И больше мне ничего не надо. Верую! Верую! Верую! Я начну с нынешнего дня беречь себя от дурного глаза, от неразумного слова, от житейских мелочей. Политике я буду уделять наименьшее количество времени. В политике я буду жить только на сталинских интегральных вершинах созерцания. Всю свою силу, весь ум очищу от мелкого, повседневного. Буду заклинать себя подняться до высот долговечного произведения. Установлю вечерний час, нечто вроде молитвы народу, полета духовным взором своим на Украину, к родному народу, сыном которого я был, остаюсь и буду во имя отца.

9.XI

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Как я, бежав из плена, попал к партизанам.

Как они принимали меня, как допрашивали.

Как хотели убить, потому что им надо было отходить по болоту, но я упросил. Они подозревали, что я шпик.

Неделю по болоту днем и ночью. Трудности.

Партизанский край. Как легко стать виноватым.

Меня принимают.

Читают письмо Д-ка.

Казнь изменниц. Написать с соленым юмором и злостью. Все.

П р и м е ч а н и е. Эту сцену, которую я вам абсолютно точно и правдиво описал, как очевидец, я вспоминал дважды. Во второй раз она показалась мне хоть и не такой правдивой, зато как будто более художественной. Поскольку же возвышенная правда дороже обычной и красота — а раз я стал уже вам писать, то я должен думать и о красоте как о персонаже истории, — и красота, я говорю, больше, чем правда, ибо она и вмещает в себе истину и является единственным учителем жизни, то я должен в виде примечания описать вам точно и другое свое воспоминание об этой же истории. (Моление о пуле.)

Встреча с националистическими бандитами.

Бандеровская чума: Веремчук в лесу.

Вылезайте. Нет. Бросаем бомбы. Пожалуйста. Бросили. Веремчук вспоминает, как трудно ему было убивать человека. Веремчук и гад-националист.

10.XI

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

Все, что записано у меня о литературе и народе, должно целиком войти в роман. Все, что предназначалось для пьесы «Молодая

кровь», и, если можно, даже то, что написано для пьесы «Мера жизни». Оттуда можно взять диалог Скидана с Верещáкой, конечно переработав его стилистически и частично по содержанию. «Я ужасно рассердился. Только не думайте, что я обидел или избил его. Нет. Наоборот. Я вынул из кисета два креста и наградил его. Иди, говорю, и признавайся».

●

Мой политический уровень невысок. Коечего я и до сей поры не понимаю. Вот, к примеру, не знаю, почему сейчас люди так не любят работать? Почему их надо погонять газетами? И для чего, скажите мне, труд рассматривается уже как нечто исключительное. Почему его провозгласили делом чести, доблести и геройства, когда он в сущности простое дело?

Как хотите, а по-моему, не надо быть героем, чтобы трудиться. И доблести особой не надо. Не следует так запугивать людей трудом. Труд штука приятная, радостная. Боже мой, как, бывало, выедем в поле рано-рано... Солнышко всходит, жаворонки поют.

Большой абзац о красоте труда.

А на геройство не всякий способен.

А теперь как-то так вышло, что от доблести и геройства труда все бегут в канцелярию: тот в инженеры, тот в офицеры, а девки в милицию. А мне вот, как увижу девку в милиции, ну, жить не хочется, не хочется с женой спать ложиться и любить ее не хочется: еще родится, чего доброго, милиционерша, возьмет, да и оштрафует.

Ай, беда... А гончара, плотника [нрзб.] или хорошего сапожника нету — вывелись до последнего.

●

Надо найти форму и соответствующее место для целой главы: Кравчина в труде. Кто работает, кто не работает. Проблема труда, проблема создания материальных ценностей, проблема паразитизма. Паразиты вокруг Кравчины. Их много. И не беда, что их много. Беда, что они существуют как паразитизм активный, объедающий Кравчину, а еще хуже, что он мешает трудиться. Это бюрократизм. Бюрократизм в сельском хозяйстве. Режиссура или массовка на поле. Созидание, творчество или исполнение.

— Дети, бабки, деды — что делать?

Только скажите мне: почему же невесело стало жить в деревне? Почему стали так избегать физического труда? Кто проклял его? Кто заколдовал, унизил? Для чего с человека, который обрабатывает землю, сняли красоту вышивки, покроя, цвета? Отчего человек земли стал карикатурой на городского гультяя? Для чего это? И откуда? Физический труд ненавидят рабы и паразиты. Так кто же меня окружает?

Почему я перестал интересовать писателя?

Почему поэт считается отсталым, когда сочиняет обо мне хорошие стихи? Почему детям моим трудно учиться?

Почему они бегут из деревни? Чего разлетаются?

То, что меня, мужика, полегло в боях Отечественной войны больше, чем кого бы то ни было, — это я знаю, и с этим я мирюсь, допустим, иначе не могло быть. Но почему писатели пишут о моей жизни сейчас разные глумливые комедийки, для чего скрывают от мира мою великую и высокую правду?

14.XI

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Одна из основных линий книги — дочка Кравчины, его любимое дитя — Мария. Он ищет ее повсюду. Она в плену.

Он расспрашивает всех. Он препирается с солдатами и офицерами, которые некрасиво ведут себя с пленницами.

Дать его встречу с ней. Она изнасилована. Она плачет. Она проклинает жизнь. Она хочет умереть. Он умоляет ее жить.

— Они унизили мое достоинство человеческое.

— Голубка моя, вся война — унижение человеческого достоинства.

— Я грязна и отвратительна.

— Ты прекрасна, как вот эта разбитая церковь. Как эти руины. Они и отвратительны и прекрасны вместе.

— Я изувечена.

— Изувечена вся страна. Чем ты лучше ее?

— Ни у кого не хватило для меня жалости.

— Не жалость гнала нас сюда, а гнев и ненависть.

— Кто меня возьмет теперь?

— Если не возьмут, так разве потому, что некому будет. Рад, что не взяла тебя земля. Нас она приняла миллионы.

14.XI

Выписать обязательно, как он на митинге там, где говорил об Украине, поругался с политкомиссаром из-за того, где ставить слово «именно» — впереди или позади. Иди ты к чертовой матери, убогая твоя, скаредная душа. Не все ли равно, где оно стоит? Ты на людей смотри, а не на слова. Что мы тут, на дипломатическом приеме или в президиум собрались? Я не слова вижу, а кровь. Мы перед лицом смерти стоим. А умирать я согласен за Ленина на всех языках — за мать, за предков и потомков, когда угодно. Как вы, отец?

— Истинная правда, сынок, лишь бы умереть достойно и честно, или победить. Человека украшают дела, а не слова. Надо, чтобы дело стояло крепко, а слова... что слова. Слово — благо, когда оно в тяжелый час веселит душу товарища, когда оно поднимает на подвиги или на славное дело.

Тут они подали друг другу руки и бросились в огонь.

Как похоронил Кравчина сына, что они сказали друг другу перед смертью. Как перед концом сын попросил поставить его на ноги.

Тогда я поднял его и держу.

— Что, Василь, видишь Украину?

— Вижу, отец.

— Как она?

— Благословенна, отец. Пылает.

15.XI

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

Две главы.

Первая.

Встреча Кравчины с американцами. Это были канадцы и из США. Преимущественно украинцы.

Разговор Кравчины с американскими украинцами должен быть блестящ.

Он презирал их. И не американцы и не свои. Чужие, заграничные. Прислужники, одним словом.

Вторая.

Кравчина действует против бандеровцев.

Переговоры с окруженными бандеровцами. Его послали, возможно, парламентером. Возможно, что там, в каменоломне, где они были, где их застукали, был и один из его сыновей.

Как они не хотели узнавать друг друга или не показывали вида никому, что узнали. И сын был, возможно, старшим группы.

Так или иначе после долгих и глубоких разговоров об истории и об ультиматумах все они были уничтожены.

Я никому не признался. Тяжко мне и стыдно, что выродился мой род. Нет у меня гордой натуры Тараса Бульбы. Не встал я при всех, не назвался — не сказал. Побоялся, что не поверят и начнут подозревать в родственных связях. Убил молча. Еще и пнул, убив, его, изменника, как собаку, и не глянул даже на его красивый труп, как Тарас Бульба на своего изменника-сына, даже бровью не повел вот на столечко, словно и не сын он мой был, а падаль. Позднее уже, ночью пошел я в хлев, зарылся в солому, зажал шапкой рот и долго-долго рыдал, приговаривая такие слова, каких уже вроде никто нынче и не говорит.



На Дальнем Востоке в период работы над фильмом «Аэроград»

●

Он поступал и думал соответственно порядку вещей. Отступая перед врагом, он ненавидел мир и самого себя.

Он проклинал свое военное счастье.

Это не означало, однако, что он не верил в свое счастье, что верил в конечное счастье врага. Нет, ему просто иногда недоступны были все сложные механизмы управления и планирования (планов) счастья, вся сложность его путей. Наступая, он проникался вдохновением, он жаждал наступления, невзирая на колоссальные потери, на ужасающее кровопролитие.

Одним словом, он был таков, каким был порядок вещей.

Он был в одно и то же время и продуктом этого порядка и фактором его.

15.XI

Старший лейтенант. Пробыл на войне все четыре года. Вернулся из Германии.

— Скажи мне, что ты вынес вообще из пережитого ужаса, изо всего смысла войны? — спросил я его после довольно долгого разговора.

— Что вынес? — подумав, ответил он. — Я пришел к выводу, что в жизни все намного грубее, чем писали нам когда-то и говорили и говорят.

Он ответил на какие-то свои сложные мысли о множестве, должно быть, конкретнейших явлений.

— Еще скажу. Вот у всех писателей в книгах или в статьях: война — значит слезы, плач, горе. Это неправда. Я не видал ни слез, ни горя. Все очень просто. Хлопнули — сапоги долой и в яму зарыли — готово. Никто ничего и не думает. Наоборот, весело и полно смеха.

— А население?

— А я его не видел. Людей там вообще нет. Они выселены.

— А в ямах, в оврагах, в лесах, в погребах? А во время наступления? Ты же всю республику прошел, да не одну, а несколько?

— Да я с людьми не встречался. Может быть, и сознательно.

— Друг мой, ты был на войне душевно и физически слепым, — сказал *я*. Мне хотелось прибавить: «Ты был мелочным эгоистом и трусом. Ты боялся встретиться с человеческим горем. Ты обошел его. Потому что ты пуст».

Этот молодой человек теперь хочет и будет создавать фильмы о войне.

18.XI

КРАВЧИНА

II

КНИГА

Не спал я всю ночь. Писал.

— Запиши нас, Кравчина, в свою книгу. Узнали мы, что завтра утром умрем. Погибаем все.

Это не было никаким сверхъестественным предчувствием. Это было точное знание на основе опыта и характера приказа. Это знали все командиры и знали мы. Сверхъестественным было то, что мы делали.

И вот солдаты начали проситься ко мне в книгу.

— У меня, говорю, для себя бумаги не хватает.

— Запишите хоть в одной строчке: что был тут, под Сандомиром, такой-то...

— Чем можешь похвалиться, в чем отличился? Что можешь засвидетельствовать о себе?

— Девушку обидел. Вызволенную из неволи.

— Ты?

— Лгал всю жизнь с трибуны. Я заколдовал в своей деревне трибуну, так заколдовал, что никто не мог сказать с нее то, что думал.

— Я переименовывал свой город так часто, что уже и не знаю, откуда я.

— А меня запишите в партию. Такой-то.

— Записываю.

— И меня запишите. Пишите, что умер геройской смертью, как большевик.

— Все мы, парень, тут большевики. И все умрем. Говори уж, если хочешь, что-нибудь простое, житейское. Может, есть у тебя грех какой или особая заслуга. Чем отличался ты от нашего народа?

— Пишите: великому Сталину слава. Сержант Горобец.

— Пишу славу. Следующий...

— Напишите про...

КРАВЧИНА

II

Написать большую главу желаний.

Желали перед битвой. Юноши и девушки. А он записывал. Это были чистейшие романтические программы лучшего. Касались они преимущественно моральной сферы, однако многое носило чисто житейский характер. Как будто перед смертью прозрели глаза на то, что всегда было перед ними и чего они не видели. И теперь они сами изумляются. Один сказал: товарищи, как же это все просто, я все вижу, я могу сказать всему миру, как надо жить! Записывайте. Тарас записывал, всматриваясь в юношу, и каким-то свойственным только его земляной душе способом ощутил, что так говорят перед смертью. Величайшая тоска охватила его душу. Неужели то-то и то-то, неужели не обнимет он уже девушку, не назовет ее своей жизнью, не по-

радуется на детей своих, не станет профессором... и т. д.

Действительно он был убит.

1. Написать диалог перед смертным боем. А может быть, особая новелла, может быть, глава «Золотых ворот».

2. В «Золотые ворота» внесли «составителя законов» — солдата лет пятидесяти с гаком.[1]

Национальный эпос — воплощение исторической памяти народа.

Роман должен обратиться к народной речи.

Жизнь послала нам сюжеты необычайные. Они взывают о художественной обработке.

Фантастическое смешано с героическим. Жестокость со спокойствием и благородством человеческого духа.

Низость с верностью.

Хихиканье и агаканье безумцев с непоколебимым сарказмом смелого ума на пути к истинной цели человеческой эволюции — к единству мира в мысли, в действии.

Идея революционного гуманизма.

Революционной героики.[2]

КРАВЧИНА

II

СМЕРТЬ ДЕВУШКИ

Девушка умирала, удивляясь. Неужели это все? И уже смерть. Неужели никто меня больше не приласкает, не приголубит? Меня же никто еще не целовал.

Я еще нетронутая. Господи. Товарищи. И у меня уже не родится ребенок?.. Умираю. Лю-уди!

Что же я знала? Солдатскую одежу и работу. А люди, которые пытались подойти ко мне, все были такие бесстыжие, и не так бесстыжие, как некрасивые. А я так... мне так хотелось красивого, так хотелось красивого-красивого.

Я девушка. Товарищи врачи, не солдат я. Девушка. Прощайте...

19.XI

Мне сказал сегодня Н. (академик), мой большой друг:[1]

— Я чувствую и знаю теперь одно. Мы живем в начале эпохи гибели цивилизации, по крайней мере европейской. Все, что происходит в мире, ничего другого не говорит.[2]

— Считаете ли вы возможным, как ученый, что нашей планете в целом угрожает атомная катастрофа.[1]

— Безусловно. За все время своего существования человек впервые прикоснулся к явлениям космического порядка. Безусловно. Ну что же. Во всяком случае, когда я, сидя в этом номере гостиницы, увижу, что мир разваливается, я скажу без сочувствия, что ничего лучшего человечество не заслужило.[2]

Долго и много говорил мне старик. Мысли его между тем вязались скверно: склероз уже заморозил его прекрасный мозг, но сквозь непоследовательность мысли, сарказм, иронию, порой чудаковатость и крайний скептицизм прорывалась великая житейская драма выдающейся человеческой индивидуальности с колоссальной эрудицией, гордая и причудливая.

Таких людей сейчас нет. Весь строй его другой. Это девятнадцатый век Европы. Порою он кажется мне персонажем из какой-то пьесы. Это образ многогранный, богатый, вдохновенный и... комедийный чуть-чуть.

24.XI

«Назначили меня... словом, долго думали и туда, и сюда — не выходит дело. И вот назначили меня заведовать — начальником комитета искусств нашего же села. Заведую. Запретил то, запретил се, запретил петь «Ой, закувала та сива зозуля», еще кое-какие песни: одни говорили — националистические, других я просто не любил, а то, бывало, запрещу что-нибудь эдакое, что, может, и не того, ну, да ведь, с другой стороны, надо же разбираться и в искусстве. Запретил бандуру, вышивки крестиком и т. п. Вижу — выходит. Слышу, везде думают, что вроде я старший и, стало быть, разбираюсь глубже всех. Потом привык. И вот понемногу, помаленьку набираюсь я спеси и чувствую, что делаюсь негодяем. Характер испортился, увял, тихо вокруг, стал я разевать рот на людей, тыкать кукиш в телефон, громко зевать. Что делать? Заведую, запрещаю, не пускаю, кричу, не даю. Получается. Провел кампанию по уничтожению плахт, вышивок крестом, песен и т. д...»

«Он был председателем и поэтому понимал в искусстве больше всех».

Заведовать — не давать, запрещать, не пускать, стеречь, прятать, отговаривать.

Существует теория или сказка о том, как

хорошего, честного, доброго и красивого человека назначили на должность, которой он не соответствовал цветом и выражением глаз. Чего-то в глазах этого человека недоставало для этой должности. А еще более не соответствовал этой должности его ум. И вот занимающий несоответствующую должность человек сделался неприятным, нехорошим, нечестным, злым и несчастным и, что хуже всего, сделал несчастными многих людей, подчиненных ему по работе, а стало быть, и по жизни, ибо что такое жизнь? Работа.

Так вот, все это неправда, так и знайте. И такие теории опровергаются так же, как атомная бомба отбрасывает прочь многолетние предрассудки о постоянстве энергии.

Торохтий Макогонович не подходил под эту сказку, он не сделал никого несчастным, хотя вся кукольная артель и в самом деле стонала, грызлась, страдала и поносила жизнь последними словами. Виноват был не он, а его заместители.

ЗАМЕСТИТЕЛИ ТОРОХТИЯ МАКОГОНОВИЧА

Таким образом, единственными виновниками перед всем миром были заместители, не кто иной, как они. Если бы он взял себе пару заместителей поумнее себя... Поставим точку, граждане. Приглядимся к своим заместителям. Кто из нас, даже не гордых, не мнит себя если не передовым, то правофланговым?

Торохтий Макогонович — чрезвычайно позитивный. Он ни разу не ошибся благодаря своей ординарности и отсутствию воображения и страсти. И чтобы, неровен час, когда-нибудь, кто-нибудь, как-нибудь, чего-нибудь — ведь и он все-таки живой человек, — никто не бывал у него дома.

Принципиально не пускает.

Первый заместитель — Иван Васильевич Рыба.

Второй — Гупалюк Иван Данилович.[1]

— Не верьте в их вежливость, она у них напускная.

— Знаете, я предпочитаю напускную вежливость искреннему хамству [2].

Описав красиво все симпатичные черты характера Торохтия Макогоновича, следует далее для объективности, в соответствии с требованиями социалистического реализма указать, что, подобно тому, что и на солнце бывают пятна, было пятно и на Торохтии Макогоновиче, и, собственно, не пятно, а маленькое пятнышко (родимое), почти порой незаметное. Торохтий Макогонович был глуп. То есть не то, чтобы он был каким-нибудь абсолютным идиотом или там дурачком, нет, он был далеко не дурак. Да и трудно сейчас, в век радио быть полным дураком на манер Иванушки. Иванушка —это наивная и единоличная старина. А ныне обобществленный дурень вместе с умными людьми сделал большой шаг вперед. Бурная общественная жизнь, газеты, организации и особенно радио снабжают его повседневно духовной пищей в виде различных одинаковых для всего человечества информаций. Он пожирает эту пищу.

Он был просто неумным человеком, человеком, так сказать, умственно малолитражным. Зато он был послушным, позитивно-послушным, честным, всегда готовым на всяческие позитивности, с милой улыбкой. Не то хочет, не то не хочет. Как гусак в птичнике.

— Эх, дать бы ему пару хороших, умных заместителей! Разве так было бы. Заместители сволочи, — годами вздыхали сотрудники Торохтия Макогоновича, ненавидя его заместителей.

24. XI

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

III

— Не положу, говорит, оружия! А тот тоже говорит — не положу. Такие уж они были. Ну, что поделаешь. Так и мы, коли так, то уж так — и давай биться. А что́ людей побили! Трупом смердит, везде нагажено, а вшей было! Разве теперь вши? Так кое-где частично вошка проползет, да и та немецкая. Я своей вши давно уже не кормил, забыл уже и какая она. Разве после войны полезет. Пожалуй, теперь до конца войны и не увижу.

Семья у меня есть. Пятеро сыновей и дочка. Две дочки. Правда, сыновей поубивало. Ну, дочка старшая не простая. Прославилась она на весь мир.

Он так рассказывал, какая она была красивая девочкой, что у всех слезы выступили на глазах. «Олеся»

— Героиня?

— Нет. В тылу прославила эпоху.

— Чем?

— Не скажу.

— Ну скажите.

— Не скажу, догадайтесь сами, чем могла прославить двадцатый век молодая красивая вдова, умная, со средним образованием.

— Нет.

— Нет.

— Нет.

— Нет.

— Нет.

— Ну, говорите же, люди добрые. Никто не угадал. Тогда я сам скажу. Она ходила в ярме вдвоем с коровой. В эпоху пара, электричества.

●

Я думаю, что не радио, не разложение атома, не пенициллин и не летающая крепость — величайшие события в мире. Я презираю крепости и атомы, пусть не гневается на меня Америка. Величайшее событие в мире — это моя дочка Олеся с коровой, впряженная в плуг. Ее душа моя никому и никогда не простит. Хотя нет — прощу. Зачем мне носить ярмо еще и в сердце своем?

Придет домой, напьется водки, запоет, запоет, да всё му. А потом плачет, приговаривая такие слова, которых еще и свет не слыхал и ни одна газета не печатала. Му да му.

Моя родная девочка, дочка моя, Олеся.

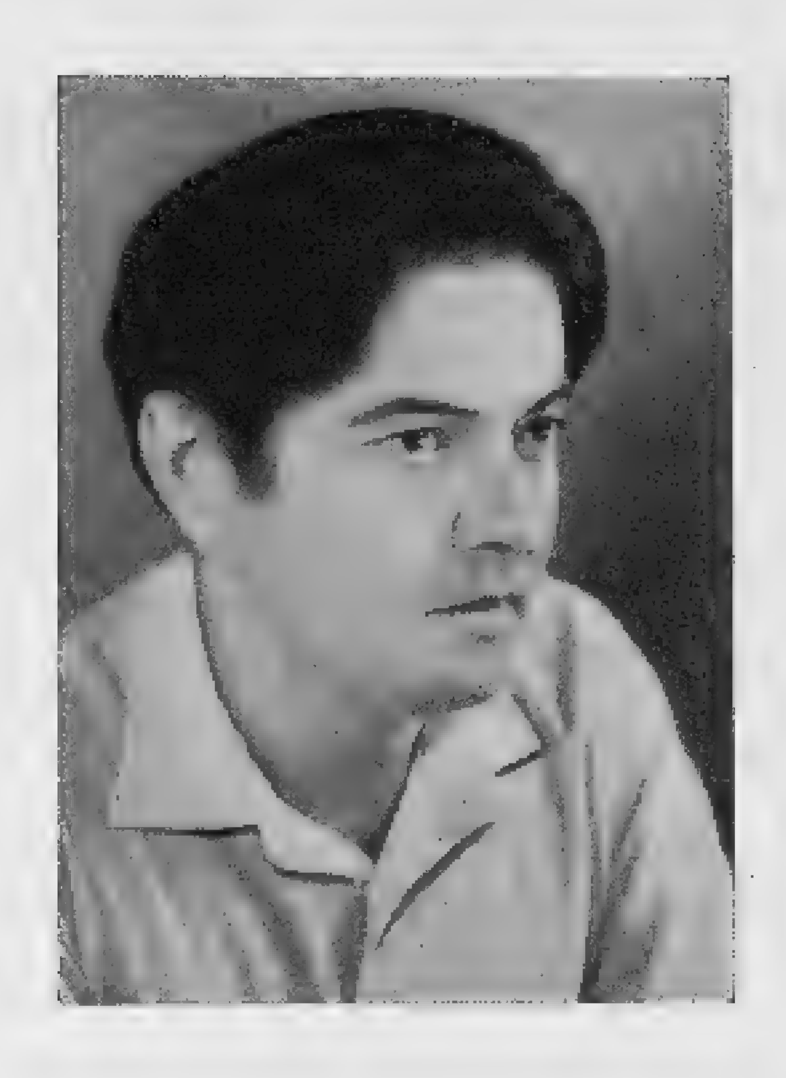
Будь я великий художник или резчик, или заведуй я чем-нибудь великим, вот кому бы я создал памятник эпохи.

Памятник всегеройства, великомученичества и позора человечества.

Пречистая матерь моего внука, у которой перегорело молоко в груди.

Перевод с украинского Вл. РОССЕЛЬСА

(Продолжение следует).





Нурадин ЮСУПОВ

КАНАТОХОДЕЦ

Скалы над скалами.

Водопад.

Бесконечные вершины Большого Кавказского хребта. Громоздясь одна над другой, стремятся они вверх, словно стараясь опередить друг друга, чтобы, став опорой, удержать небо, — чем-то напоминающее сыворотку с плавающими в ней кусками сыра.

На утесе, нависшем над глубокой пропастью, сидит и зорко оглядывает просторы орел — единственный властелин этого сурового и нежного края. Орлиный взгляд устремлен куда-то далеко, туда, где из-за облаков появляется едва заметная точка. Приближаясь, она разрастается. Широко раскрылись орлиные глаза. Легко и плавно взмахивая крыльями, орел поднимается с утеса и вдруг, сжав крылья, стрелой несется прямо на непрошеного гостя.

А тот, увеличиваясь в размерах, превращается в вертолет, и, когда отчаянный властелин гор приближается к нему, ветер, поднятый винтом, отшвыривает орла в сторону, словно куриное перышко.

Начинаются т и т р ы.

Над глубокой пропастью гнездится на скале небольшой аул — низкие дома, плоские земляные крыши. Из домов выходят люди с сундуками, коврами, свертками,

мешками, горскими люльками, тазами, кувшинами. Они спускаются по неровным ступеням странной лестницы, протянувшейся от аула до края пропасти, на дне которой бушует горный поток. Но это вовсе не ступени. Это те пахотные клочки земли, которые горцы отвоевывали на протяжении многих столетий у суровой природы. О таких клочках и доныне говорят: «Пошел горец пахать свою землю, сбросил бурку. День-деньской ищет — не находит своего поля. Вечером поднял горец бурку, а земля оказалась под ней...»

Идут т и т р ы.

От аула к большому миру ведет единственная дорога — от утеса к утесу над горным потоком туго натянут канат. По канату идут мужчина с мешком, старуха с котенком, малыш с кувшинчиком. За ними — молодой парень, он еле удерживается под тяжестью сундука... Для них это привычная дорога. Это жители аула канатоходцев, где днем рождения человека испокон веков считается тот день, когда он пробежит по туго натянутому стальному канату...

Идут т и т р ы.

Вещи, вещи. Их перетаскивают по канату на противоположный склон пропасти, навьючивают на ослов, лошадей, кладут на телеги, грузовики, в клеть, расположенную под брюхом вертолета.

По горным тропинкам и дорогам с разных сторон спускаются с гор люди— переселенцы.

Кончаются т и т р ы.

Подножие горы.

Зеленая полянка.

Прозрачная струя родника журчит по камню, покрытому мхом. Краснощекий семилетний Мурат набирает воду в глиняный кувшинчик.

— Ну, пусти меня тоже! — нетерпеливо толкает его худенькая девочка с торчащими черными косичками.

— А ты сначала скажи, ты моя жена или нет? — спрашивает Мурат, стараясь придать своему тонкому голоску грозный тон.

— Нет! — восклицает девочка.

— Тогда уходи!

— И уйду! — девочка отходит с гордым видом.

— Развод? — слышится голос Мурата.

— Пусть!— равнодушно отвечает девочка.

Хмуро шагает девчушка по тропинке. В кустах шиповника она замечает котенка, играющего куриным пухом. С хитрецой в глазах девочка поднимает котенка и возвращается с ним к роднику.

— Дай хотя бы ему напиться.

— Ты моя жена или нет? — не оглядываясь, опять спрашивает Мурат.

— Ну, пускай,— со слезами в голосе соглашается девочка.

— Тогда садись.

Мурат сажает девочку рядом. Потом наполняет два кувшинчика и, лаская котенка, спрашивает:

— Это наш ребенок?

Девочка не отвечает.

— Скажи «да»! — угрожающим тоном говорит Мурат.

— Пусть будет так! — уже плачет девочка.

— Тогда держи бокал,— Мурат подает девочке кувшинчик.

Девочка начала было пить, но Мурат останавливает ее:

— Мы же не пьяницы. Сначала надо сказать тост. — Мурат чешет затылок, стараясь вспомнить слова отца.— Вот, жена,— обращается он к девочке,— ты не была на лекции. Нам надо правильно воспитывать своего ребенка. Его надо освободить от влияния уличных детей. Ну, будь здорова!

Мурат чокается, пьет, зажмурив глаза, нюхает мизинец и целует котенка в лоб.

— Ты это в шутку? — спрашивает девочка.

Смеется Мурат.

Улыбается и девочка.

Так бы они и продолжали игру, если бы...

Вдруг глаза девочки засияли:

— Барашки!

Из-за бугорка показывается отара овец. Впереди, словно степенные старики, шествуют седобородые козлы. По сторонам резвятся ягнята и козлята, покачивая еще не окрепшими рожками.

За отарой идет молодой парень, которого мы видели на канате с сундуком на плече. Он в традиционном костюме канатоходцев. В руках кнут. Смешно было бы назвать его горским чабаном. Но почему же он тогда с отарой?

— Эй, ребята! — кричит он.— Отойдите от родника!

Взяв девочку за руку, Мурат отводит ее в сторону.

Отара бросается к роднику.

Волкодавы, видимо еще не привыкшие к канатоходцу, к его резким движениям, недоверчиво следят за ним. То и дело они оскаливают на него зубы. Тогда парень быстро достает из сумки куски мяса, бросает собакам, и они понемногу успокаиваются.

Но детям не до чабана, не до собак. Их привлекают ягнята.

Девочка так и не сумела устоять перед соблазном — поймала маленького ягненка и ласково гладит его кудрявую спину. Но в это время подходит Мурат и отнимает у нее ягненка.

— Это же мой! — вопит девочка.

— Мой,— утверждает Мурат.

— Я его поймала!..

— Кто тебе мешает, поймай еще...

Меж двух небольших бугорков журчит струя родника. Несколько ягнят и козлят столпились на бугорке, но, как ни вытягивают шеи, никак не могут добраться до воды: большой лохматый баран, обеспокоенный оводами, лег прямо в воду и плотно загородил течение. За спиною барана постепенно образуется озеро.

В воде отражаются ягнята, козлята... Суетливо шевеля ушами, они неумело пьют воду. Только один маленький козленок то робко и ласково смотрит на Мурата, как на старого знакомого, как на близкого друга, то ревниво таращит глаза на ягненка, который старается вырваться из рук Мурата.

И хотя Мурат продолжает держать ягненка, его внимание тоже приковал козлик. Мальчику тоже кажется, что он давно видел этого козленка, долго-долго дружил с ним... А если даже не видел, не дружил, то почему-то кажется ему в эту минуту, что козленок — очень близкое ему существо...

И он выпускает из рук ягненка.

И вдруг удивленный молодой чабан видит, как козленок, ласково подмаргивая, робко подходит к Мурату и совсем по-детски тычется мордой в его живот, потом облизывает руку Мурата и при этом успевает сердито оттолкнуть ягненка, словно говоря: «Уходи, это не твой, а мой друг...»

Увидев это, девочка тотчас же берет ягненка.

А козленок? Он обрадованно кладет голову на колени присевшего на траву Мурата. Мальчик нежно прижимает к груди маленькое животное. Никогда ему не было так тепло и приятно, как сейчас. Он даже закрывает на мгновение глаза.

Увлеченный созерцанием этой трогательной встречи козленка и малыша, молодой чабан не замечает, как отара, напившись, лениво отходит от родника все дальше и дальше.

Встает баран, лежавший в воде.

Долго сдерживаемый поток увлек было за собой пару ягнят...

— Хватит баловаться! — Чабан, опомнившись, подходит к малышам, кнутом освобождает ягненка из рук девочки, забирает у мальчика козленка и догоняет отару.

Дети сердито смотрят ему вслед.

Барашек, которого держала девочка, весело бежит к отаре. А козленок идет нехотя, косясь на кнут чабана, то и дело оглядываясь назад, на Мурата: «спаси меня, возьми с собой»...

И Мурат невольно следует за ним.

Внезапно молодой чабан останавливается. Обернувшись, он пристально разглядывает мальчика.

— Ты чей будешь?

— Папин,— хмуро отвечает Мурат.

— А еще?

— Мамин.

— А еще?

— Сестры.

— Как ее зовут?

— Тамара.

— Тамара — твоя сестра? — растерянно спрашивает молодой чабан.

Тут уже удивляется Мурат:

— Конечно!..

Чабан спохватывается:

— Постой, какая Тамара?

— Какая? Ну... она большая,— недоумевает Мурат и, не зная, что еще сказать, вопросительно смотрит на девочку: мол, подскажи, какая она.

— Тамара у них только одна...— объясняет девочка.

— А что она делает? — спрашивает чабан.

— Ну, красит окна...— отвечает Мурат,— моет посуду...

— Ходит за водой,— добавляет девочка.

— Да нет...— перебивает нетерпеливо чабан, едва удерживая козленка, который рвется к Мурату.— Где она работает?

— Ну... дома,— отвечает Мурат, не отрывая взгляда от козленка.

— Она же недавно приехала,— говорит девочка.

— Откуда? — спрашивает чабан.

— Училась,— отвечает девочка.

— Ага, в городе,— добавляет Мурат и все смотрит и смотрит на козленка.

— Мать говорила, что она будет у нас учительницей,— объясняет девочка.

— Учительница Тамара! — восклицает чабан и вдруг, покраснев, неловко тащит козленка к Мурату.— Бери! Знаешь что? Бери его! Навсегда!

Мурат недоверчиво смотрит на чабана, а руки невольно тянутся к козленку, ласкают его.

— Ты знаешь, как меня звать? — спрашивает чабан.

— Не знаю,— отвечает Мурат.

— Юсуп. Только не говори Тамаре. Понял?

Мурат молча кивает головой.

Девочка с недоумением смотрит то на повеселевшего Мурата, ласкающего козленка, то на животное, облизывающее руку Мурата, то на чабана, который направился догонять отару.

— Послушайте! Чабан! — с обидой в голосе кричит девочка.

Парень останавливается.

Запыхавшись, она подбегает к нему:

— Я тоже папина!

Чабан смотрит на нее удивленно.

— Я тоже мамина!

Чабан улыбается.

— Я то-же...— со слезами на глазах тянет девочка.

По тропинке, то и дело исчезающей в молодой траве, весело шагает Мурат с козленком на руках; за ним, опустив голову, хмуро плетется девочка. Мимо проносится грузовая машина со строительным лесом.

— А ты, Фатима, не сердись,— успокаивает свою подругу Мурат.— Думаешь, мне козленка жалко? Вот нистолечко.— Мурат показывает ноготь мизинца.

— Фу! — Фатима пренебрежительно машет рукой, стараясь скрыть свою обиду.— Очень он мне нужен...

Вокруг безлюдно. Откуда-то издали доносится задыхающийся рокот трактора. Дети проходят под одиноко стоящей на дороге недавно построенной аркой. На красивом полотнище, висящем на арке, большими буквами написано: «Переселенческий колхоз «Канатоходец». Отсюда открывается панорама строящегося аула. Как-то странно выглядят горцы в своих больших традиционных папахах, строящие непохожие на горские сакли дома в этой жаркой степи...

Кто-то вставляет окна, кто-то закладывает фундамент, а кто-то уже пристраивает на крыше телевизионную антенну. Идет большое строительство. Легко и ловко ходят рабочие по тонким стропилам, по круглым бревнам, перетаскивая материалы, как спокойно и безопасно могли бы ходить по лесам или по широкой стене. Но в этом нет

ничего удивительного: ведь они выросли среди острозубых скал, где единственной дорогой служил канат, где каждого ребенка с самого рождения учили ходить не по земле, а над пропастью.

Мурат и Фатима — соседи. Вот они остановились каждый у своих ворот, тайком смотрят друг на друга, открывают калитки и опять оглядываются.

— Иди к нам! — приглашает Мурат.

— Очень ты мне нужен!..

Фатима с обиженным видом входит в свой двор.

И Мурат входит к себе во двор. Среди виноградников — новый одноэтажный домик. Сестра Мурата Тамара красит окно. Мальчик весело направляется к ней, чтобы похвастаться своим дружком, но вдруг замечает трехлетнего малыша, который пытается бочком пройти по канату, низко протянутому между домом и забором. Мурат опускает козленка на землю, подходит к малышу, поднимает его, поворачивает и снова ставит на канат:

— Кто же ходит бочком? Прямо надо ходить!

— Здравствуйте, ребята! — слышит Мурат негромкий голос сестры. Он невольно оглядывается. Тамаре никто не отвечает. Да и нет никого кругом. С кем же она поздоровалась? Ведь она стоит спиной к Мурату, к малышу и не видит их...

— Поздравляю вас с началом нового... нет... Поздравляю вас с началом учебного года,— произносит Тамара. По голосу сестры Мурат догадывается, что она улыбается.— А теперь давайте познакомимся.

— Мэ-э...— слышит в ответ Тамара.

Девушка оборачивается и только сейчас видит козленка.

Увидев кошку, он блеет и косится на Мурата, словно желая у него спросить, что это за странное такое существо...

Тамара обрадованно подбегает к нежданному гостю.

— Ой какой хорошенький! — восторгается она и гладит одной рукой козленка, другой Мурата.— Откуда он у тебя?

— Подарили! — гордо отвечает Мурат.

— Подарили? — удивляется сестра.— Кто?

Мурат молчит.

— Кто подарил? Как его зовут?

Но Мурат молча ласкает козленка.

Из дома выходит полная женщина — мать Мурата. При виде козленка лицо ее расплывается в улыбке. Она гладит козленка и целует сына.

— Говори, кто подарил? — настаивает Тамара.

Мурат молчит.

Мать целует козленка в лоб:

— Это же самая хорошая примета! С ним войдут в наш новый дом и изобилие и радость...

В это время из соседнего дома выходит плачущая Фатима, за ней ее мать.

— Вот ты не родила меня мальчиком,— хнычет Фатима,— поэтому чабан мне не подарил козленка...

— Что поделаешь?— Мать Фатимы пожимает плечами и продолжает умышленно громко: — Была бы у тебя старшая сестра, чабан и тебе бы подарил. Ведь не зря говорят: кто полюбил чабана, ласкает и его собаку...

Тамара выпрямляется, словно ее обожгло. Она, быть может, и не обратила бы серьезного внимания на слова соседки, в крайнем случае побежала бы в комнату, заплакала и наедине пережила бы этот неожиданный и оскорбительный упрек, если бы рядом не стояла мать, которая все слышала.

Мать вопросительно смотрит на Тамару.

Девушка резко вырывает из рук матери козленка и гонит его на улицу:

— Уходи! Ну! Чтобы духу твоего здесь не было!

Но козленок ловко пробегает между ног Тамары и, ища защиты, бросается к Мурату.

Мальчик обнимает его.

Тамара опять хватает козленка, выталкивает его на улицу и закрывает за ним калитку. Потом подходит к матери:

— Прошу тебя, узнай, кто ему подарил... и верни обратно... А то пойдут такие разговоры...

Встав на задние ножки, козленок легко вспрыгивает на забор и, не отрывая глаз от Мурата, шагает по верхней доске над воротами. Он ищет удобное место, чтобы спрыгнуть во двор.

Сияет Мурат:

— Ка-на-то-хо-дец!

Тамара подходит к брату и резко хватает его за плечо:

— Какой канатоходец?

Мурат, улыбаясь, кивает головой на козленка:

— Настоящий канатоходец!

Тамара отталкивает брата.

А козленок ловко прыгает во двор и стремглав несется к своему дружку.

Растерявшаяся девушка, убедившись в том, что козленка невозможно оторвать от Мурата, сердито выталкивает брата на улицу.

За ним вприпрыжку выбегает и козленок.

— Сейчас же ступай и отдай его обратно! Слышишь? — грозно кричит Тамара. Потом она захлопывает калитку, закрывает ее на крючок и по пути к дому машинально повертывает малыша, который упорно продолжает передвигаться по канату бочком.

Улица. Машина роет канаву. За ней люди прокладывают водопроводные трубы. Аульские старухи и дети с интересом смотрят на машину. Только Мурату не до нее. Сопровождаемый козленком, он подходит к соседней калитке, начинает стучать в нее.

Никто не отзывается.

Мурат стучит сильнее.

В ответ калитка открывается со скрипом, и показывается Фатима. Увидев Мурата, она захлопывает калитку перед его носом.

Мурат стучит все сильнее и сильнее. Стучит то кулаками, то каблуком.

Опять никто не отзывается. Только лицо Фатимы, спрятавшейся за калиткой, становится все веселее и веселее.

Рассерженный Мурат начинает швырять камни в калитку. Но все его усилия тщетны: калитка заперта, и он, Мурат, выброшен на улицу...

Мальчик, беспомощно оглядываясь на козленка, садится прямо на землю, в пыль. И козленок садится рядом с ним. Лукаво улыбаясь, Фатима открывает калитку и подходит к ним. На лице ее злорадство. Мурат резко отворачивается от нее.

Тут козленок, словно чувствуя, как страдает его друг, начинает облизывать его руки.

Все радостнее становится лицо Мурата. Все грустнее лицо Фатимы.

Подпрыгивая, козленок вовлекает мальчика в игру. И вот уже они весело гоняются друг за другом.

Фатиме завидно, и, не выдержав, она толкает козленка.

— Перестань! — угрожает Мурат.

— Пусть не бегает по нашей улице! — Фатима снова толкает козленка.

— Если еще раз тронешь,— серьезно предупреждает Мурат,— я не ручаюсь за себя.

— Подумаешь, нашелся герой! — ехидно произносит Фатима.— Сперва научился бы слушаться старшую сестру.

— Это не твое дело!

— Не мое, да? — Фатима хватает козленка за уши, тянет.— Кто говорил: «Ты моя жена или нет»... А сейчас не мое дело?! Предатель!

Мурат и Фатима оба вцепились в козленка. Они вырывают его друг у друга. Блеет козленок, плачут дети.

На детский крик выбегают отцы.

— Салам! — здоровается один.

— Салам! — отвечает другой.

— Давненько не видно тебя,— говорит один.

— Да вот... работаем,—говорит другой.

Папаши разнимают дерущихся малышей, и каждый держит своего ребенка за ухо.

— Недоволен я тобой! — качает головой отец Мурата.

— Я, дочка, недоволен тобой! — говорит отец Фатимы.

— Кусаешься, как щенок,— отец Мурата тянет его за ухо...— Ты же скоро должен идти в школу!

— Царапаешься, как кошка,— отец Фатимы треплет за ухо дочь.— А скоро должна сесть за парту.

Дети, плача, убегают от отцов.

Привлеченные шумом, на крыши поднимаются мамаши, готовые вступить одна с другой в спор.

— Жена, домой! — говорит своей жене отец Мурата.

— Домой, жена! — говорит своей жене отец Фатимы.

Вечер.

На экране телевизора — артисты из знаменитого аула канатоходцев «Цовкра». По туго натянутому канату ловко движутся четверо в пестрых костюмах. Звучит традиционная мелодия канатоходцев.

За столом сидит отец Мурата. Читая газету, он то и дело поглядывает на экран.

По комнате озабоченно бродит мать.

— Ну кто? Кто это может быть?

Отец не обращает на нее внимания.

— Это же и твоя дочь! — не выдерживает мать.

— Ну, моя...— соглашается отец.

— Как же ты можешь так равнодушно относиться к ее судьбе?

— Почему равнодушно? — отвечает спокойно отец.— Но тут такое дело — деликатное. Ты ведь женщина, тебе она скорее скажет.

Между тем на экране — огненная лезгинка на двух параллельных канатах.

Мать выходит.

Летняя кухня. Тамара готовит ужин.

Мать останавливается на пороге и тайком наблюдает за ней. Растрепанный узел тугих кос, неглаженый халат, босые ноги — все это свидетельствует о полном безразличии девушки к себе и к тому, что она сейчас делает.

— Здравствуйте! — говорит вдруг Тамара, поднимая крышку кастрюли.

Мать удивленно смотрит по сторонам — никого нет.

— Садитесь,— произносит Тамара и кладет хинкал в кастрюлю.— Вот так... Сегодня у нас будет первый урок. Я ваша учительница. Меня зовут Тамара Гасановна.

Из кипящей кастрюли выскакивают распухшие куски хинкала.

Подходит мать.

— Тебе помочь?

— Спасибо, я сама.

Мать, не зная, с чего начать, вертит в руках сито.

— У меня к тебе чисто женский разговор.

— Слушаю, мама...

— Кто он?

Тамара удивленно смотрит на мать.

— Дыма без огня не бывает.

— Ничего не понимаю...— перебивает ее Тамара.

— Зато я понимаю. Тоже была молода. Не надо, дорогая, стесняться. Ведь в этом нет ничего плохого.

— Ты о чем, мама?

— Спелый абрикос падает рано или поздно. Это раз. Я хочу знать, куда он упадет. Ты же у меня единственная. Это два...— начала было мать, но тут Тамара покидает кухню.

— Я на минутку... За молоком.

Тамара быстро проносится мимо отца и, хлопнув дверью, выходит во двор.

Кругом темно, тихо и хмуро. Падают редкие капли дождя. Издали доносится перепелиный свист. Во дворе на пороге сидит Мурат. На его коленях покоится голова козленка.

Тамара проходит мимо них и входит в сарай.

Моросит дождь.

Мурат снимает пиджачок и держит его над козленком. Сам он мокнет в одной сорочке.

Тамара возвращается с кувшином молока, останавливается.

— Мурат...

Мальчик молчит.

Тамара наклоняется к нему, гладит его по голове.

Мурату это не нравится, он вертит головой.
— Не сердись,— говорит ласково Тамара,— ты же мой любимый братишка.
Мурат молчит.
— Ой, я же совсем забыла: я тебе купила конфет,— она извлекает из кармана халата конфеты и протягивает Мурату.
Мурат даже не оборачивается.
— Бери, дорогой, это твои любимые.
Но Мурат и не смотрит на конфеты.
— А козленка оставим у нас,— ласково добавляет Тамара.
Тогда Мурат берет конфету, разворачивает и протягивает козленку. Но тот мотает головой.
— Муратик, животные ведь не едят конфет! Видишь, я ему приготовила молока.
Встает Мурат. За ним сразу поднимается и козленок.
— Только скажи, кто тебе подарил?
Продолжая молчать, Мурат машинально кладет в рот конфету.
— Скажи, пожалуйста! — просит сестра.
Мурат упрямо молчит.
— Кто был с тобой? Молчишь? — топает ногой Тамара.— А конфету съел, да?..
Неожиданно усилившийся дождь с грохотом обрушивается на них. Хлопнув дверью, Тамара убегает в дом.
С тоской посмотрев на дверь, Мурат старательно накрывает своего друга пиджачком. Сам он уже совсем промок, до ниточки...

— Где Мурат? — спрашивает отец.
— Не знаю,— отвечает Тамара, закрывая окна.
— Жена! Позови Мурата.
— Он не войдет без козленка,— отвечает мать.
— Нельзя же ребенка оставлять под дождем!
— Я же тебе говорю: он не войдет без козленка.
— Ну, тогда пусть войдет с козленком!
Мать открывает дверь. Под проливным дождем сидит на корточках дрожащий Мурат. С пиджачка, который он держит над козленком, ручейками течет вода.
— Входи быстрее,— тащит его мать.
— Не пойду! — сопротивляется Мурат.
— Заходи с козленком!
— С козленком?
— Да. Живей!
Дрожащий, мокрый Мурат входит в дом, за ним — козленок.
Мальчик достает полотенце и начинает вытирать мокрые уши и копыта своего дружка.
Тамара, увидев это, ворчит:
— Новый член семьи объявился...
Она накрывает на стол.
— Садитесь! — приглашает отец.
За стол садятся мать и Тамара.

Мурат подходит к своей кровати, берет подушку и кладет ее на коврик. Садится сам на коврик, а козленка сажает на подушку.

— Ты видишь! — возмущается Тамара, указывая отцу на ручейки, которые стекают на коврик.— Скажи ему... Иначе я его...

— Мурат! — говорит отец.— Иди ужинать!

— А я здесь буду.— Мурат подходит к столу, берет свою тарелку и снова возвращается к козленку.

— Ну...— шепчет мать,— спроси, тебе он скажет.

Но отец в ответ только пожимает плечами, словно говоря: нельзя же с ребенком вести разговор о любви.

На экране телевизора видна пасущаяся отара.

Голос диктора. На протяжении тридцати лет знатный чабан переселенческого колхоза «Канатоходец» Магомед Курбанов воспитал не одно поколение замечательных чабанов. Вот и сегодня он вручает посох выпускнику Кулинской средней школы...

Пожилой чабан передает посох Юсупу.

Мурат невольно потянулся к экрану.

— Он? — спрашивает мать, уловив его движение.

Мурат, опомнившись, отрицательно качает головой.

Не зная, как кормить козленка, Мурат сперва ест сам, показывая другу, как надо глотать, потом подносит ложку козленку. Но тот мотает головой. Тогда Мурат берет козленка за рожки, насильно открывает ему рот и вливает туда ложку хинкала. Козленок, отчаянно фыркая, выплевывает хинкал на чистую подушку.

— Этого еще недоставало! — Тамара хватает козленка. Но четвероногий канатоходец ловко вырывается из ее рук и... замечает на экране телевизора коз, показанных крупным планом...

Козленок медленно подходит к телевизору. Таращa глаза на отару, стоит с вытянутой шеей перед экраном.

— Самое главное для чабана,— слышится назидательный голос диктора,— любить овец. Любить их надо так же, как любит хороший учитель своих учеников.

— Нашел что сравнивать! — Тамара возмущенно выключает телевизор, отталкивает ногой козленка.

Козленок оборачивается, мутными глазами смотрит на темный экран и жалобно блеет.

Сердито бьется об утес пенистый горный поток... Где-то рядом грохочет мотор. Здесь на небольшой полянке, среди альпийских лугов, идет стрижка овец. Вокруг теснятся отары.

Высокими грудами лежит шерсть. Среди этих груд чабаны электрическими ножницами стригут овец.

Молодому чабану, как видно, не доверяют эту работу. Он перетаскивает в проволочную клеть мешки с шерстью. Он по-прежнему в традиционном костюме канатоходца, опять волкодавы оскаливают на него зубы, опять он бросает им куски мяса...

В спокойной отаре лишь одна коза озабоченно бродит с места на место, то и дело выходит из отары и жалобно блеет.

Ее замечает пожилой чабан, которого мы видели по телевизору. Он оставляет полуостриженного барана, подходит к козе и ловит ее за рога.

— Ну, что с тобой? — Старик гладит костлявую спину козы, потом ощупывает ее вымя.

Оно раздулось от молока.

— Юсуп! — зовет старик.

— Что?

— Где ее козленок?

— Не знаю,— нехотя отвечает Юсуп, сбрасывая в клеть мешок, а сам косится с опаской на старика: «Откуда он мог узнать?» Пожилой чабан быстро доит козу, и струйка молока стекает на землю.

— Не выйдет из тебя чабана.

— Почему?

— Не любишь ты животных.

— Неправда.

— Неправда? Как же в таком случае ты мог потерять козленка?

— А я его не потерял...— невольно вырвалось у Юсупа, но он тут же смутился и умолк.

Большие руки старика замерли на вымени.

— Тогда где же он?

Юсуп молчит.

— Тебя я спрашиваю!

Юсуп молчит, потом угрюмо произносит:

— Подарил...

— Подарил? — удивляется старик.— Да ты кто, хан? Бек? — уже грозно звучит его голос.— Может быть, это твоя личная собственность?! — резким взмахом руки он обводит груды шерсти, бесконечные отары, зеленые пастбища.

Юсуп молчит.

— Кому подарил?

Не отвечая, Юсуп взваливает на плечо мешок шерсти.

— Перед кем подхалимничал за счет колхоза?

— Подхалимничал? — резко оборачивается Юсуп. Его кулаки невольно сжимаются. И мешок валится на землю. Ох, если бы это был не почтенный чабан, а кто-нибудь другой, не спустил бы он ему такой обиды.

— Да вы... вы меня...— кусает губы Юсуп. Он еще что-то бормочет, но внезапно его голос заглушает рокот вертолета.

Летчик открывает дверцу вертолета, выбрасывает лестницу и спускается по ней с сумкой, туго набитой газетами и письмами.

— Почта! — бегут к нему чабаны, оставляя полуостриженных овец.

— Спокойно! — Хладнокровно отталкивая чабанов, пилот сперва отцепляет от вертолета пустую клеть и прицепляет клеть, наполненную мешками шерсти. И только после этого начинает раздавать почту.

Одни берут газеты, другие отворачиваются с радостной улыбкой, распечатывая письма.

— Я не виноват,— пилот разводит руками, поднимаясь по лестнице.— Остальным еще пишут.

— А что там нового? — спрашивает пожилой чабан.

— Да ничего. Шерсть вашу приняли первым сортом. Да, чуть не забыл!.. Смешная история произошла.

— Какая, какая?

— Да вот канатоходец решил жениться.

Молодой чабан нагнулся было, чтобы поднять мешок, но тут же застыл, прислушивается.

— Что же тут смешного? — спрашивает старик.

— А он, как в старину, решил купить девушку. Да это бы тоже ничего. Но если бы вы только знали, каков калым! — хохочет пилот.— Козленок!

Юсуп напряженно, с ужасом на лице слушает.

Голос пилота. Один несчастный козленок!

— А она что? — с ехидной улыбкой спрашивает кто-то из чабанов.

Юсуп растерянно хватается то за один, то за другой мешок.

Голос пилота. А девушка кричит, что, мол, слишком дешево... Оскорбили меня... Я, мол, стою дороже... Пусть, говорит, забирает своего козленка обратно...

Юсуп сильным рывком поднимает два больших мешка и идет, пошатываясь, скрипя зубами.

Под веселый хохот чабанов пилот поднимается в вертолет и, втащив лестницу, захлопывает дверцу:

— До скорой встречи!

Грохочет мотор.

Бросая со злостью мешки в пустую клеть, Юсуп встречается взглядом со стариком.

Тот, делая вид, что ничего не понял, берет ножницы и склоняется над недостриженным бараном.

Парень подходит к старику.

— Можно взять? — робко спрашивает он, кивая в сторону пасущегося рядом гнедого скакуна.

— Не спеши...

Юсуп нетерпеливо дергает коня за узду и повторяет умоляюще:

— Можно?

Старик сочувственно кивает головой:

— Бери... Только сначала хорошенько подумай...

Плавно летит вертолет с полной клетью над снежными горными вершинами, напоминая орла, парящего с петухом в когтях.

Скачет Юсуп по змеиной тропке, словно стараясь не отстать от вертолета.

По улице аула стрелой несется гнедой скакун. На нем наш молодой чабан.

У дома, где живет Мурат, он резким движением осаживает скакуна, и тот, заржав, взвивается на задние ноги.

Юсуп достает из кармана сигареты и, делая вид, что зажигает спичку, тайком осматривается.

Никого не видно.

Он начал было слезать с коня, но тут его останавливает тоненький девичий голосок.

— Мама,— кричит Фатима из открытой соседней калитки,— вот этот чабан! Смотри, вот он!

— Ну, что ты! — глядя на джигита, одетого канатоходцем, произносит с недоверием женщина.— Какой он чабан!

— Какой? — Фатима еще шире распахивает калитку.—Это же тот самый, который подарил Мурату козленка!..

Мать опять всматривается в джигита, растерянно дергающего узду.

— Ну что ж! Козленок ему, видно, не помог. И теперь он решил купить невесту одеждой канатоходца.— И мать Фатимы, улыбаясь, захлопывает калитку.

Смутившийся Юсуп растерянно осматривает свою пеструю безрукавку, торопливо снимает ее и, со злостью швырнув на землю, пришпоривает скакуна.

— А что лучше — козленок или велосипед? — Фатима тащит на улицу новенький велосипед.— Что лучше?

Но никто не отвечает девочке, и, подняв голову, она видит только искры, летящие из-под копыт удаляющегося скакуна.

На стук копыт выбегает на улицу Мурат, за ним — козленок.

— Что за шум?— обращается он к Фатиме.

— Что я тебе, дежурная? — гордо отвечает Фатима и демонстративно стирает пучком травы пыль с седла велосипеда.

Мурат подходит к велосипеду.

— Отстань! — отталкивает его Фатима. Она сияет: вот, мол, ты гордился своим козленком, и теперь погляди, какой у меня друг...

Козленок, таращa глаза на велосипед, слегка толкает Мурата, словно желая сказать: ну зачем с ней разговаривать, лучше пойдем поиграем...

Мурат по привычке гладит голову козленка.

В ответ Фатима гладит руль велосипеда.

Гладят они — Мурат и Фатима — своих друзей все нежнее и нежнее. Козленок очень доволен, а бесчувственный велосипед стоит безответно.

Фатима смотрит на улыбающуюся мордочку козленка и продолжает гладить велосипед, словно стараясь и в нем вызвать ответное чувство. Случайно ее рука задевает звонок, и он звенит.

Сияет Фатима: «Твой друг не умеет звонить...»

Тогда козленок, покосившись на велосипед, начинает блеять.

Все громче и громче звенит звонок велосипеда...

Все громче и громче блеет козленок...

Комната.

В зеркале — отражение Тамары. Она ловко заплетает свои длинные тугие черные косы.

— Здравствуйте, ребята,— произносит она, улыбаясь.— Садитесь...

С грохотом открывается дверь. В комнату врывается сияющий Мурат с резвящимся козленком. К шее животного подвязан колокольчик.

Тамара тяжело вздыхает и, стараясь не глядеть на козленка, сердито укладывает косы узлом. Выходит в соседнюю комнату.

Косые лучи солнца освещают красочную книжку, лежащую на цветастом ковре с восточными узорами. Две головы — детская и козлиная с бородкой — склонились над книгой. Детский палец останавливается на изображении волка.

— Это волк.

Козленок не отвечает.

Оторвавшись от книги, детская рука хватает козлиную бороду и трясет:

— Скажи: «во-олк».

— Мэ-э,— отвечает козленок.

Входит Тамара. По-прежнему не глядя на козленка, говорит:

— Я схожу за водой, Мурат. Смотри не шали. Когда вернусь, дам медку.

И она смотрит на кувшин меда, висящий на стене.

— Постараюсь,— отвечает Мурат и тоже смотрит на кувшин.

Выходит Тамара. Лукаво оглядываясь, Мурат подходит к окошку и взглядом провожает сестру, идущую по улице.

— Канатоходец!— зовет он.

Оборачивается козленок.

— Смотри, Канатоходец, не шали,— говорит Мурат,— когда вернусь, дам медку.

И Мурат подходит к столу. С трудом пододвигает его к стене, туда, где висит кувшин. Пыхтя взбирается на стол.

Дрожащая детская рука дотягивается до кувшина.

Стук в дверь.

Неосторожное движение — кувшин падает с крюка и разбивается.

Никто не входит в комнату.

Оправившись от испуга, Мурат соскакивает со стола, ложится прямо на пол и начинает слизывать мед с черепков.

Козленок озабоченно подходит к окошку, вытягивает шею и смотрит на улицу: не идет ли кто-нибудь? не надо ли предупредить Мурата? Но нет, на улице никого не видно.

— Канатоходец!..— Мурат поднимает голову — губы, щеки, нос его измазаны медом.— Иди, ешь!

Позванивая колокольчиком, козленок подходит к Мурату и своими тонкими ножками неумело собирает в кучу черепки.

И снова, теперь уже резкий, стук в дверь.

Оглядываются Мурат и козленок.

Входит запыхавшийся, злой Юсуп. Сейчас он в обычной одежде чабана: на нем белая бурка, большая лохматая папаха, в руках — посох.

— Салам! — грозно здоровается чабан.

— Салам,— виновато отвечает Мурат.

— Отдайте моего козленка! — кричит Юсуп, глядя куда-то в сторону. Он явно боится встретиться глазами с Тамарой.

Ему никто не отвечает. Мурат пятится назад, заслоняя собой козленка.

Робкий взгляд Юсупа медленно обходит комнату и останавливается на черепках разбитого кувшина. Лениво ползет из черепков мед.

— Что это? — спрашивает Юсуп, обрадовавшись тому, что не застал в доме взрослых.

Мурат не отвечает.

— Мед?

Мурат кивает.

— Ты?

Мурат снова кивает.

— Кто-нибудь видел?

— Только он, — указывает Мурат на козленка.

— Есть веник?

— Зачем?

— Уберем... Чтобы никто не узнал.

— Все равно она узнает,— вздыхает Мурат.

— Кто?

— Тамара. Она такая...

— Злая?

— Конечно... Мать говорит, что самый несчастный человек будет ее жених.

На пороге Тамара с кувшином на плече.

Ее никто не замечает.

— Разве она выходит замуж?

— Вышла бы,— отвечает Мурат.— Но кто ее возьмет?

Тамара вздрагивает, но, стараясь сдержаться, выпрямляется и гордо проходит. С независимым видом она ставит кувшин в угол на дощечку и оборачивается.

— Это еще что?

— Здравствуйте,— слышит она неуверенный голос чабана.

— Здравствуйте,— отвечает Тамара. Она смотрит на чабана, переводит сердитый взгляд на брата и снова на чабана. Догадавшись, что нежданный гость — это и есть тот самый чабан, который подарил брату козленка, она смущается и от этого начинает громко кричать на брата:

— Что я тебе говорила? Как ты смел трогать кувшин?!

— Это не он... Это у меня получилось... случайно,— Юсуп старается заступиться за мальчика.

— Неправда! — заявляет Мурат.

— Вот я тебе сейчас задам! — И Тамара шлепает брата.

Вырвавшись, он со слезами на глазах подходит к чабану, прижимается к нему, а козленок, неприязненно глядя на Тамару, прижимается к Мурату.

Тогда Тамара говорит тихо, но твердо:

— Заберите своего козленка...

— А я именно за этим и пришел,— с достоинством отвечает чабан и пытается взять козленка.

Но тот, блея во весь голос, звеня колокольчиком, отчаянно отбивается рожками, ногами, хвостом, изо всех сил стараясь вырваться. Чабан старается успокоить козленка, но его усилия тщетны: козленок вырывается из рук.

— А еще чабан,— с иронией произносит Тамара,— не умеет даже козленка поймать...

— Да вот... вот...— произносит беспомощно чабан. — Ему... ему он так нравится...— И он виновато вертит свой посох.

— А мне не нравится! — решительно заявляет Тамара.— Забирайте... Сейчас же.

Мурат в ужасе пятится, вместе с ним пятится и козленок.

— Впрочем, если он у вас лишний и вы хотите его продать...— Тамара достает из шкафа деньги и бросает на стол.— Сколько он стоит? Возьмите.

— Я его не продаю.

— Почему?

— Он мне слишком дорог.

Тут впервые встречаются взгляды Юсупа и Тамары. Оба вдруг смущаются, отворачиваются.

— Почему вы стоите? Садитесь,— предлагает, меняя тон, Тамара.— Мы гостям рады.

Юсуп, облегченно вздохнув, усаживается. Он забывает даже снять бурку.

Мурат, тоже вздыхая, гладит козленка: мол, успокойся, вот они и помирились, теперь не опасно...

Тамара ставит перед гостем кувшинчик с пенистой бузой:

— Угощайтесь, будьте как дома.

— Я не пью.— Молодой чабан отодвигает кувшинчик на край стола.

— И не курите?

— Еще нет.

— Значит, положительный герой?

Чабан пожимает плечами, не зная, что ответить.

— Тогда читайте! Очень интересная книжка про волка,— говорит девушка с улыбкой и бросает книжку на стол. Книжка задевает кувшинчик, тот падает прямо на черепки разбитого кувшина и... тоже разбивается.

Теперь уже Мурат, лукаво улыбаясь, торжествующе смотрит на сестру: «ага, меня шлепнула, а теперь сама...»

— Простите, это из-за меня,— говорит виновато Юсуп. Он встает, нагибается и начинает собирать черепки.

— Оказывается, вы хорошая уборщица,— насмешливо произносит Тамара.

Чувствуя сложность обстановки, Мурат и козленок незаметно выскальзывают из комнаты.

Насмешка Тамары обидела чабана. Он резко поднимается:

— Отдайте моего козленка!

— А кто же вам не дает?— отвечает Тамара.— Берите! Забирайте сейчас же!

Оглядывается чабан, за ним и Тамара: в комнате нет ни козленка, ни Мурата.

Тогда Юсуп выходит, хлопнув дверью.

Тамара подбегает к окну и видит, как чабан быстро шагает к Мурату и козленку. Заметив чабана, козленок удирает, за ним — Мурат. Чабан хотел было догнать их, но, как видно, передумал и, махнув рукой, уходит прочь...

Легко и ловко перепрыгивая с камня на камень, со скалы на скалу, бежит козленок вверх, вдоль края пропасти. За ним, спотыкаясь, еле удерживаясь за выступы скал, спешит Мурат, то и дело поглядывая вниз, на равнину, где лежит его аул. Время от времени он испуганно озирается, словно опасаясь погони.

Вот они остановились у глубокой пропасти. От ее края протянут канат к противоположной скале, где гнездится старый аул, который мы уже видели вначале. Тихо там: не слышно ни пения петухов, ни собачьего лая, не видно дыма над крышами.

— Молодец, Канатоходец,— облегченно вздыхает Мурат и, лаская козленка, весело смотрит на покинутый аул.— Вот мы и добрались...

Мурат ступает на канат и, раскинув руки в стороны, легко сохраняя равновесие, делает несколько шагов. Потом оглядывается. Козленок неподвижно стоит у края пропасти.

— Ты что, Канатоходец? Не бойся!

Козленок с испугом уставился на горный поток, со звериным ревом несущийся внизу.

Тогда Мурат возвращается к козленку, берет его на руки и быстро перебегает с ним по канату.

— Вот здесь мы и будем с тобой жить! — целует он козленка.— Никого тут нет, и никто нам не будет мешать дружить. Правда?

Козленок утвердительно мотает мордой.

Весело шагают два друга по кривым узким улочкам заброшенного аула. Наконец-то они нашли на земле свой уголок, место, где не разлучаясь, день и ночь могут быть вместе. А больше им ничего не нужно на свете.

Но тут, к великому удивлению Мурата, он замечает старика и старуху. Они сидят прямо на улице и греются на солнце.

Мурат останавливается, прячется вместе с козленком и следит издали за странными обитателями покинутого старого аула.

Старик любовно заплетает белые жесткие волосы старухи в коротенькую косичку.

— Посмотри, ястреб,— обращается к нему старуха, одной рукой гладя костлявое колено старика, а другой поднося к носу табак,— не снеслась еще хохлатка?

Старик поворачивается в сторону. И одновременно поворачивается в ту же сторону голова Мурата. Неподалеку сидит курочка и спокойно клюет червячка, которого ей любовно преподносит петух.

— Неужели тебе не о чем говорить, куропатка? — отвечает старик и оглядывается в сторону кладбища.— Посмотри, какой чудесный надгробный камень поставили на могиле Гаджи-ибн-Абу-Ислама!

— Ты опять, опять о своем! — недовольно машет руками старуха.— Не хочу, не хочу я смотреть, не хочу и слышать...

— Хорошо, куропатка, хорошо,— старик виновато гладит косичку старухи,— я больше не буду.

Смотрит на них из-за прикрытия Мурат. И козленок тоже.

— Ястреб мой,— говорит старуха — почему-то скучно становится. Может, мы тоже оставим аул?

— Что ты, куропатка,— возражает старик,— здесь могилы моего деда и твоего, моего отца и твоего... Разве ты их не любишь?

— Люблю,— отвечает старуха.

— Тогда мы останемся с ними.

— Ты хочешь умереть? — старуха резким движением выдергивает косичку из рук старика.

— Куда же нам деваться, куропатка? — вздыхает старик, когда наши ноги уже стоят в могиле?..

— В могиле? — удивляется старуха и, с легкостью вскочив, переспрашивает: — Ноги в могиле?

И вдруг она начинает лихо отплясывать.

— В могиле? Ноги в могиле? — восклицает она, танцуя.

Старик успокаивает ее, усаживает рядом с собой.

С трудом переводя дыхание, старуха говорит:

— Ну что тут хорошего? Ни радио тут, ни телевизора... А в новом ауле все есть!..

— Конечно, там это есть,— гладит старик ее косичку,— но что же скажут тогда наши предки?

Козленку, наверное, не нравится странное поведение обитателей полуразрушенного аула, он толкает Мурата: пойдем, мол, это место нам не подходит...

— Не спеши,— шепчет мальчик, поглаживая козленка,— может быть, здесь нам будет лучше...

Козленок успокаивается.

— Ястреб мой, — говорит старуха, — скоро в новом ауле будет праздник урожая.

— Знаю,— кивает головой старик.

— А мы пойдем туда?

— Если пригласят...— отвечает уклончиво старик.— А сейчас пойдем погуляем.

Боясь быть обнаруженным, Мурат тихо и быстро уходит с козленком в поисках более спокойного уголка....

Утро.

Мать и Тамара с озабоченными лицами бегут по улице.

Тамара открыла было соседнюю калитку, но мать отталкивает ее.

— Ты... ты виновата во всем! — дрожащим голосом говорит мать и, открывая калитку, зовет:— Фатима!

Появляется мать Фатимы.

— Она спит.

— И вовсе я не сплю,— в открытом окне показывается лохматая голова Фатимы.

— Ты не видела Мурата? — спрашивает Тамара.

— Видела.

— Миленькая! — засияла мать Мурата.— Где же он?

— Я видела его во сне,— сонным голосом отвечает Фатима.— Проснулась, а его нет...

— Пропал мой сын! — отворачивается мать Мурата и, размахивая руками, убегает.

— Что случилось? — заинтересовалась мать Фатимы.

— Да вот... ушел вчера с козленком...— не досказав, Тамара тоже уходит.

Тогда мать Фатимы быстро поднимается на крыльцо и осматривается. На верхней веранде соседнего дома она видит старуху, качающую люльку.

— Слыхала? — кричит мать Фатимы.

— Что? — спрашивает старуха хриплым голосом, поднося руки к ушам.

— Канатоходец решил купить девушку за козленка!

— Слыхала! — прерывает ее старуха.— Ну и что?

— Мурат пропал вместе с козленком! Уже трое суток его нет!..

Старуха резко оборачивается и кричит третьей соседке:

— Мурат пропал!

— Мурат пропал!

Беспроволочная разноголосая «телеграмма» молнией летит по аулу с крыши на крышу, с улицы на веранду, с веранды на крыльцо... Мы видим только различные головы: они быстро возникают и сразу исчезают, словно их уносят собственные голоса.

На краю аула «телеграмма» немного задерживается.

— Мурат пропал с козленком! — кричит женщина с балкона крайнего дома в сторону виноградника, широко раскинувшегося до самого горизонта.

— Не слышу! — кричит в ответ худощавый старичок-сторож, взобравшийся на высокий шалаш.

На голос сторожа оборачивается целая бригада, срезающая засохшие плети винограда.

— Уже две недели, как Мурат пропал без вести! — слышится издали женский голос.

Бежит сторож по канату, что протянут от шалаша к телеграфному столбу.

— Мурат пропал! — сообщает он сторожу кукурузного поля.

— Пропал Мурат! — кричит тот сторожу фруктового сада, чей шалаш еле заметен где-то далеко, за зеленым морем кукурузных стеблей.

Но грохот машины, роющей канал между кукурузным полем и фруктовым садом, заглушает голос сторожа.

Тогда сторож снимает двустволку и стреляет в воздух.

Задыхаясь, останавливается мотор машины.

— Уже месяц, как Мурат пропал без вести!— кричит сторож, спускаясь с шалаша.

— Как? — стрелой выскакивает из кабины машины отец Мурата.— Я же его вчера видел...

Над белоснежной вершиной горы плавно летит вертолет. В кабине — знакомый нам пилот. Он слышит сигнальные гудки. Нажимает кнопку.

— Тревога! Тревога! — слышится взволнованный голос диктора.— Говорит радиоузел переселенческого колхоза «Канатоходец». Пропал Мурат! Пропал Мурат с козленком! Все на поиски! Все на поиски!..

Пилот смотрит вниз.

Спешат люди из аула, с кукурузного поля, с виноградников, из фруктового сада... Кто на коне, кто на машине, кто пешком — спешат люди с разных концов аула.

Пилот меняет курс вертолета.

Вокруг эхо повторяет разноголосые протяжные крики:

— Мурат! Му-рат!!

Мурат устало поднимается с козленком по горной тропинке и скрывается за камнем.

— Не бойся,— гладит он голову козленка.— Здесь нас никто не найдет.

Почуяв кого-то, на соседней скале поднимает голову змея и ползет туда, где спрятались Мурат с козленком.

Кто-то быстро открывает дверь коровника.

— Мурат!

— Му-у...— отвечает корова.

Фатима подбегает к роднику:

— Мурат!

В ответ слышится тихое равнодушное журчание родника.

По горной дороге мчится грузовик. Стоя в кузове, держась друг за друга, люди кричат во все стороны:

— Мурат! Му-ра-ат!

У шлагбаума машину останавливает часовой. На будке вывеска: «Строительство Сулак ГЭС». По обе стороны шлагбаума гора опоясана проволочным заграждением.

— Назад! — кричит часовой.— Не видите! Перекрытие Сулака!

— А вы не видели мальчика с козленком? — спрашивает кто-то из кузова грузовика.

В ответ доносится страшный взрыв. Невдалеке, по ту сторону пропасти, целая скала с грохотом рушится и летит вниз на свирепый горный поток, оставляя в воздухе облако густой пыли.

От группы людей, поднимающихся по тропинке, отделяется Тамара.

— Здравствуйте,— подходит к ней Юсуп.

Тамара, не оглядываясь, ускоряет шаг.

— Постойте! — бежит за ней молодой чабан.— Куда вы? Постойте!

Он преграждает ей путь.

— Что вам нужно? — стараясь казаться строгой, говорит Тамара.

Они стоят у той скалы, где за камнем прячутся Мурат и козленок.

— Вы пойдете на праздник урожая? — некстати произносит чабан, не зная, с чего начать разговор.

Но девушка, вместо того чтобы рассердиться, кивает головой.

Оба молчат.

— А вы? — спрашивает тихо Тамара.

Он тоже кивает. Они долго в смущении стоят молча.

Мурат с любопытством смотрит то на сестру, то на чабана, с радостью ожидая, что они вот-вот помирятся. Покосившись на козленка, он прикладывает палец ко рту, как бы приказывая ему молчать, чтобы не спугнуть этих двух взрослых...

А змея все ближе и ближе подползает к Мурату. Только сейчас он замечает ее. Мальчик готов уже закричать от ужаса, но, взглянув на сестру и Юсупа, удерживается от крика. Еще крепче прижимая козленка к груди, мальчик осторожно, стараясь не шуметь, носками сапог отталкивает змею... Козленок, тараща на нее глаза, тревожно заблеял.

Тамара вздрагивает, оборачивается на звук и видит брата. Совсем смутившись, она подходит к нему.

— Вот ты где...— говорит она Мурату с досадой.— А ну, марш домой!..

Мурат с козленком на руках хмуро спускается по песчаной скале на тропинку.

Увидев Мурата, весело бежит к нему народ со всех сторон — по горной дороге, по тропинкам, по скалам...

Только Тамара и Юсуп, кажется, недовольны тем, что нашли мальчика. Они шагают смущенные, хмурые...

— Мне надо на базар,— говорит вдруг чабан.

— Приходите за козленком первого сентября,— произносит, не глядя на него, Тамара.— Мурат пойдет в школу. А вы заберете козленка...

Пастбище.

Пасется отара.

Пожилой чабан играет на свирели. Эхо повторяет ее голос, напоминающий то журчание родника, то блеяние овец, то задорное пение соловья.

К чабану подходит Юсуп с козленком на руках. Парень в обычной пастушьей одежде, поэтому волкодавы встречают его спокойно, как своего.

— Салам,— здоровается Юсуп.

— Салам,— отвечает старик.

— Возьмите, пожалуйста,— протягивает Юсуп козленка.

— Нашел? — весело спрашивает старик.

— Да...

— И мальчика?

— Да...

Неожиданно старый чабан спрашивает:

— Зачем же ты забрал козленка?

Молодой смотрит на него удивленно.

— Я сам был молодым... Ступай верни.

Юсуп отрицательно мотает головой.

Старик нехотя берет козленка и подносит его к козе, которая озабоченно бродит среди отары. Козленок начал было искать вымя, но коза отталкивает его — это не ее козленок...

Старый чабан понял:

— Другой? Купил?

Молодой угрюмо молчит.

Но старик почему-то не ругает его.

— Ну, и как там? — интересуется он.— Козленок помог?

— Помог,— мрачно отвечает Юсуп и смотрит на козу, которая по-прежнему отталкивает чужого козленка.— Так помог, что лучше и не надо...

И вот Юсуп снова останавливается у ворот дома Мурата, несмело открывает калитку. И сразу натыкается на знакомого нам малыша.

Тот трудится в поте лица, пытаясь пройти по канату, низко протянутому между домом и забором. И все так же бочком!

Юсуп поправляет его и оглядывается.

В лучах восходящего солнца синеет дымок над крышей одноэтажного дома. Двери и окна открыты настежь. Из дома доносятся оживленные голоса. Не обращая внимания на чабана, стоящего посредине двора, люди озабоченно входят и выходят. По всему видно, что сюда собрались родственники со всего аула. Семья Мурата готовится выполнить традиционный обряд горцев — «проводы человека на новый путь».

Это — проводы Мурата в школу.

— Мурат! — зовет чабан.

Комната. Мурат старается вырваться из рук нескольких женщин. Но они, удерживая мальчика, любовно обряжают его в школьную форму. Мурат капризничает — не желает поднять руки. Услыхав, что его зовут, вырывается. Но его снова удерживают.

Переодев малыша, женщины вертят его, как куклу.

— Где козленок? — спрашивает нетерпеливо Мурат.

— Подумай лучше о себе,— говорят ему женщины,— ты же не куда-нибудь, а в школу идешь!

— Мурат! — снова зовет чабан.

Мать подходит к окну:

— Нет его!

— Я тут! — восклицает Мурат.

— Молчи! — оборачивается к нему мать. — Мы же с тобой договорились. Ты идешь в школу, козленок идет в отару. А в свободное время вы будете встречаться и играть. Понятно?

— Понятно,— хмуро отвечает Мурат.

— Ну, вот и хорошо,— перегнувшись через подоконник, мать шепчет чабану:— Возьмите, он в хлеву.

Юсуп направляется к хлеву. Он нехотя открывает дверь и в раздумье смотрит на козленка.

Тамара распахнула окно, выглянула во двор. Обернувшись на стук, чабан увидел ее, смутился.

— Здравствуйте...

— Здравствуйте.

— Мне он не нужен,— говорит сбивчиво Юсуп, кивая на козленка.— Но у него в отаре мать. Она тоскует...

Тамара усмехается.

— Вы более чутко относитесь к козе, чем к некоторым людям! — язвит она и захлопывает окно.

Раздосадованный Юсуп входит в хлев. Тянет козленка за рожки. Но животное упирается и громко блеет...

— Не пойду, не пойду без козленка! — говорит жалобно Мурат.

— Перестань! — Мать сует ему в руку портфель.— Ты уже не ребенок. Там все готово?

— Все! — отвечает чей-то голос.

Мать говорит ласково:

— Ты запомнил, как дедушка тебя учил? Все запомнил?

— Очень мне надо запоминать,— хмурится Мурат.

Крыльцо дома. В два ряда стоят люди с торжественными лицами. На самом пороге — дедушка с чуреком, мать со стаканом молока, отец с ложкой меда. Торжественны и веселы лица пожилых людей. Они заглядывают в глубь коридора.

В коридоре показывается маленький Мурат в огромной лохматой папахе, с портфелем в руке. Круглые щечки малыша вздрагивают, губы сжаты. Блестящие грустные глаза выдают печаль детского сердца.

Хмуро шагает Мурат мимо веселых людей, поклоном отвечает каждому на поклон. Останавливается на пороге перед дедушкой.

— Укуси, сынок.— Дедушка протягивает чурек. Мурат откусывает краешек.

Д е д у ш к а. Кто правой рукою работать не станет, тот левую скоро за хлебом протянет.

Мурат с кусочком хлеба во рту, заикаясь, повторяет невпопад:

— Кто рукой работать станет, тот за хлебом протянет...

И хотел было уже отойти, но дедушка его удерживает:

— Не так. Откуси еще раз.

Мурат откусывает снова кусочек чурека.

— А теперь повторяй за мной.

Мурат виновато смотрит на дедушку.

Д е д у ш к а. Кто правой рукою...

М у р а т. Кто правой рукою...

Д е д у ш к а. ...работать не станет...

М у р а т. ...работать не станет...

Д е д у ш к а. ...тот левую скоро...

М у р а т. ...тот левую скоро...

Д е д у ш к а. ...за хлебом протянет...

М у р а т. ...за хлебом протянет.

Дедушка доволен, улыбается. Мурат подходит к отцу.

— Возьми-ка на язык,— отец подносит ложку к губам сына.

Мурат охотно облизывает ложку.

О т е ц. Одинаковые крылья поднимают...

М у р а т. Одинаковые крылья поднимают...

О т е ц. ...и муху, разносящую болезнь...

М у р а т. ... и муху, разносящую болезнь...

О т е ц. ...и медоносную пчелу.

М у р а т. ...и медоносную пчелу.

Мурат подходит к матери.

— Выпей! — протягивает она сыну стакан молока.— Будь счастлив...

Мурат протянул было руку к стакану, но вдруг услышал блеяние козленка и звон колокольчика. И, нарушая горские обычаи, он выбегает во двор.

Юсуп тянет козленка за рога, но никак не может вытащить из хлева.

— Канатоходец! — кричит Мурат.

Оглядываются оба: козленок и чабан.

— Ну зачем вы его мучаете? — укоряет Мурат. — Он и сам пойдет!

Юсуп невольно отпускает козленка. Тот поднимает голову и, увидев своего дружка, выбегает из хлева.

— Пусть он меня проводит, хорошо?

Юсуп кивает утвердительно. Вместе с козленком Мурат выходит на улицу и облегченно вздыхает: он избавился от обременительного обряда.

Бежит Мурат по улице, за ним козленок. Звенит колокольчик на шее козленка.

Привлеченные звоном колокольчика, из домов выбегают дети с портфелями:

— Ой, опоздали в школу...

Альпийский луг.

Козленок грызет морковь.

— Съешь и вот этот кочешок,— говорит Мурат, вытаскивая из портфеля капусту. Козленок ловко объедает капустные листья.

Подходит Юсуп.

Увидев его, Мурат мрачнеет.

— Что поделаешь, Мурат,— говорит Юсуп.— Тебе в школу, ему в отару... А после уроков приходи. Будете играть с ним.

Мурат смотрит на козленка и вздыхает:

— Ничего не поделаешь...

Мурат, оглядываясь, не в силах оторвать глаз от своего друга, нехотя подходит к детям.

И козленок, оглядываясь, не в силах оторвать глаз от Мурата, нехотя приближается к отаре.

Звонок.

В учительской оживление.

Учителя собираются на уроки.

— Волнуешься? — обращается к Тамаре пожилой худощавый директор в очках.

— Очень...— признается Тамара и берет журнал.

— Еще бы. Я же знаю, что значит первый урок для молодого педагога. Этого никогда не забудешь. Ну, ни пуха ни пера.

Тамара быстро взглядывает на директора и поправляет волосы.

— Можно,— улыбается директор.

— Ну что вы...

— Не стесняйся...

— Тогда... идите к черту.

— Вот так,— улыбается директор.— Счастливо.

Тамара выходит из учительской и направляется к дверям с табличкой «класс». Еще раз пригладив волосы, она открывает дверь.

В классе шум. Первоклассники в папахах не замечают ее. Они заняты распределением парт. Учительница растерянно смотрит на них, потом стучит каблуком об пол. Увидев учительницу, ребята, толкая друг друга, садятся как попало.

— Встаньте! — обращается к ним Тамара.

Ребята, вопросительно переглядываясь, встают. Только Мурат продолжает сидеть.

— Ты почему не встаешь? — спрашивает Тамара.

— Я же первый занял ее, сестра. Это моя парта.

— Я тебе не сестра!— Тамара хотела было добавить «а учительница», но почему-то смутилась.

Мурат удивляется:

— Ты мне не сестра?

— Когда входит учитель,— серьезно объясняет ему Тамара,— надо встать. Ясно?

Мурат встает.

— И сказать «здравствуйте»!

— Ну, здравствуйте...

— Не «ну, здравствуйте», а просто «здравствуйте»,— поправляет его Тамара.

Сбитый с толку Мурат говорит:

— Просто здравствуйте.

Все смеются.

— Садитесь.

Все сели. Не садится только Фатима.

— Ты почему стоишь?

— А мне негде сидеть,— виновато отвечает Фатима.

— Вот же свободное место,— учительница указывает на парту, где сидит Мурат.

— Он не хочет.

Тамара берет за руку обиженную девочку и усаживает ее рядом с Муратом.

— Обрадовалась, что я остался без козленка...— сердито шепчет Мурат и толкает соседку локтем.— Тамара, не хочу я с ней сидеть,— обращается Мурат к сестре.

— Я тебе не Тамара.

— А кто же? — опять удивляется Мурат.

— Мурат, не шали. Ты не дома.

Тамара садится за стол, открывает журнал и начинает перекличку.

— Ахмедов!

— Что? — раздается чей-то голос.

— Ребята,— объясняет учительница.—Я сейчас проверю, кто явился на урок, а кто нет. Каждый, чье имя я назову, не должен спрашивать «что», а должен встать, сказать «здесь» и сесть снова. Поняли?

— Поняли.

— Ахмедов! — повторяет учительница.

— Здесь,— встает толстопузый малыш и садится.

— Вот так,— одобрительно кивает головой Тамара.

Стук в дверь,

— А стучать нельзя,— замечает Тамара и только сейчас видит, что ребята сидят в папахах, а девочки в больших платках.

— Это еще что? — встает учительница.— Сейчас же снимите головные уборы.

Ребята бросают папахи на подоконники, девочки стягивают платки.

Тамара продолжает перекличку.

— Багдаева!

Стук в дверь.

— Здесь! — встает Фатима.

— Кто это стучит? — обращается учительница к классу.

Ребята не отвечают.

Дверь резко распахивается.

— Кто там? — оборачивается учительница.— Войдите.

Появляются сначала рога, потом белая борода. Карие глаза козленка обводят смеющихся малышей, разыскивая своего друга.

Тамара встает и растерянно произносит:

— Нельзя.

— Мэ-э,— козленок, не обращая на нее внимания, спокойно разгуливает по классу. Останавливается у первой парты и, положив бороду на тетрадь, внимательно смотрит на учеников.

Потом обходит другие парты и, найдя Мурата, радостно облизывает его протянутую руку.

Ученики смеются. В классе шум...

— Мурат! — кричит Тамара.— Сейчас же выгони его!

В класс вбегает Юсуп.

— Вот он куда забрался! — смеется чабан.— Какой быстрый!

Тут он замечает Тамару и, растерявшись, не зная, что делать, кланяется ей и поворачивается, чтобы уйти.

— Как вам не стыдно! Заберите своего козленка! — грозно обращается к нему Тамара.

— Простите...— чабан подходит к козленку, пытается схватить его за рога,— он же сам побежал за Муратом... Я не хотел вам мешать...

Но хотя он тащит козленка изо всех сил, тот не двигается с места.

Смеются первоклассники.

— Заберите! Сейчас же! — почти плача кричит Тамара.— Как вы смеете! Вы просто издеваетесь надо мной!

— Я издеваюсь? — в ужасе спрашивает Юсуп и вдруг выходит из себя: — Не могу я ничего поделать! Это выше моих сил! Они словно приросли друг к другу!

И Юсуп уходит, оставив козленка в классе.

Стучит по столу Тамара. Блеет козленок. Звенит колокольчик на его шее. В классе стоит такой шум, что из соседних классов выбегают учителя...

— Урок окончен! — кричит вконец расстроенная Тамара и выбегает из класса.

Недалеко от аула на зеленом лугу пасется козленок. Рядом на груде портфелей с цветком в руке сидит Фатима. Она наблюдает за ребятами, играющими в «волки и овцы». На ребятах — вывернутые наизнанку овчинные шубы.

Вот к «овцам» крадучись ползут «волки». Среди них мы узнаем Мурата. Козленок подходит к нему и ревниво толкает своего дружка: «зачем тебе ребята, пойдем играть со мной». Но увлеченный игрой «волк» не обращает на него внимания.

Козленок обиженно отходит в сторону.

«Чабан» и «собаки» бросаются на «волков». Начинается такая схватка, что трудно различить, где «волки», где «овцы».

— Волк, волк! — с ужасом смотрит Фатима на появившегося вблизи настоящего волка и, волнуясь, рвет на части цветок, который был у нее в руках.

Волк все ближе и ближе подбирается к козленку.

— Волк! — в страхе кричит Фатима.

Но игроки не слышат ее.

Фатима бросается к ребятам, толкает Мурата:

— Волк!.. Спасите!

Но Мурат, сам изображающий волка, не понимает ее.

А тем временем настоящий волк, оскалив зубы, бросается на козленка. Козленок громко блеет.

Фатима, схватив палку, подбегает к ребятам, бьет их.

— Не видите! Волк! Настоящий! Вон!

Только сейчас, прервав игру, дети поднимают головы.

— Где?

— Вот! Вот!

Но поздно!

Опрометью несется по полянке волк с козленком на спине.

Кричат и бегут ребята, кто с палкой, кто с рогаткой, кто с камнем. Вот два мальчика освобождают стреноженного скакуна, садятся на него и скачут. Несется на осле и наш Мурат. Мчатся они по бездорожью, мимо колхозного сада.

На детский крик выходит из шалаша старый сторож с двустволкой. Заметив волка, несущегося к густой зеленой роще, он прицеливается. Но мушка, то и дело ложится на козленка. Сторож пробегает по канату, что протянут от шалаша к телеграфному столбу, останавливается и опять прицеливается. И опять мушка ложится то на волка, то на козленка. Тут сторож, резко подняв винтовку, стреляет вверх, в воздух.

К удивлению сторожа, волк падает.

Освобожденный козленок, гонимый страхом, стрелою несется все дальше и дальше, туда, где громоздятся одна над другой скалы. Скоро он совсем исчезает из виду...

Первым к волку приближается маленький лохматый щенок. Он лает и бегает вокруг, боясь подойти близко.

Подбегает сторож, за ним дети.

Ошеломленный сторож стволом винтовки приподнимает ногу волка и тут же отпускает. Нога безжизненно падает.

— Вот это да...— улыбается сторож в усы.— Никогда не думал, что и волк может умереть от разрыва сердца. Смотрите, дети, он совсем старый...

— А где Канатоходец? — Мурат растерянно смотрит вокруг, ища своего козленка.

Ему никто не отвечает. Не до козленка сейчас ни ребятам, ни сторожу. Все с интересом рассматривают волчьи глаза, клыки, ноги, хвост.

— Канатоходец!— кричит Мурат.

— А-га-го-го! — отвечает ему эхо.

— Вон,— оглядывается кто-то из ребят на далекую вершину,— он, кажется, туда убежал.

— Канатоходец! — кричит Мурат и отчаянно бежит по роще.

Он падает, споткнувшись о пень, встает и бежит опять, не зная куда.— Это я виноват... Это из-за меня... Я виноват...

— Канатоходец! — плачет Фатима.

Солнце клонится к закату.

Растрепанный, грязный Мурат устало поднимается по ступенькам крыльца, откуда утром так торжественно провожали его в школу.

В кухне мать готовит обед.

— Мурат! — в ужасе восклицает она.

Останавливается Мурат. Не поворачивается в сторону матери. Слеза висит на его реснице.

— Что с тобой, сынок? — спешит к нему мать.

Рыдая, Мурат бросается матери на шею.

— Что с тобой сделали в школе? — мать с испугом оглядывает сына.— А мы так хорошо провожали...

Мурат рыдает сильнее.

— А я, глупая, была спокойна: дочь стала учительницей, будет следить за братом... А она...

Мурат, вздохнув, устало опускается на стул.

— Сейчас, сынок.— Мать быстро выбегает из комнаты и возвращается с тарелкой супа.

— А где портфель? — она только теперь замечает, что сын вернулся без портфеля.

— Не знаю.

— Вай, аллах! А куда же смотрела Тамара-то наша? Разве можно в первый же день так потерять голову? — сердито бормочет мать.

Мурат молчит.

— Ну, погоди... Вернется домой — я ей покажу!

Мурат хмуро, безразлично смотрит на тарелку.

— Ешь, сынок, ешь, родной! — мать ставит суп перед Муратом.

Мурат отодвигает тарелку. Но мать снова придвигает ее. Мальчик с отвращением смотрит на суп.

Но вдруг глаза Мурата расширяются— две капли масла, плавающие в супе, както странно сближаясь, начинают превращаться в козлиные глаза, кусочек лука — в козлиную морду с бородой, вермишель — в рога...

Мурат осторожно наклоняется над тарелкой, боясь, что исчезнет это чудесное, бесконечно дорогое видение.

Теперь он яснее видит козлиную голову. Она сейчас даже чуть-чуть шевелится.

— Если тебя так будут мучить, я больше не пущу тебя в школу, — успокаивает его мать.— А Тамаре я покажу! — И она вкладывает в руку сына ложку.

Мурат не слышит, что говорит мать. Губы его вздрагивают от неожиданной радости. Руки крепко сжимают края тарелки. Ложка вываливается из его пальцев и падает на стол.

Мать смотрит на сына, озадаченно покачивая головой.

— Ну, что ты здесь увидел? — она берет ложку и начинает помешивать суп.

И — о ужас!— исчезают борода, рога...

Мурат кричит:

— Не надо! Ну что ты сделала!..

Секунду Мурат, затаив дыхание, смотрит в тарелку, ожидая, что снова появятся в ней знакомые черты. Но нет — просто суп. Отвратительный суп.

— Где мой козленок? — плача, восклицает Мурат.

— Опять козленок? Ты же знаешь. Он в отаре...

Рыдая, Мурат выбегает в спальню.

В комнату быстро входит Фатима с двумя портфелями в руках.

— Где Мурат?

— Там,— мать указывает на дверь спальни.

Фатима спешит туда. Она, так же как и Мурат, сильно испачкана и растрепана.

— Да что с вами? Что случилось?

— Сказала бы,— бросает на ходу Фатима,— но вам этого не понять...

— Аллах, да что же это такое? — всплескивает руками мать.— Только один раз сходили в школу и сразу помешались...

В спальне детский стон. Мурат рыдает, лежа на тахте, лицом в подушку. Рядом стоит дрожащая Фатима с заплаканными глазами.

— Мурат, успокойся,— говорит расстроенная Фатима.— Найдется козленок...

— Можешь меня не успокаивать,— Мурат в слезах отворачивается.— Не трогай меня.

Пауза.

По ковру медленно подходит к Мурату лохматый кот. Блестят его глаза.

Перед задумчивым туманным взглядом Мурата кошачьи глаза постепенно превращаются в глаза козленка, уши в рога, ноги вытягиваются. И вдруг на мгновение кот принимает облик козлика.

— Ты плачешь? — произносит жалобно козленок.

— Конечно, плачу...— отвечает Мурат.

— Не надо плакать,— говорит козлик.— Мне тебя жалко.

— Меня не надо жалеть... Меня убить надо. Из-за меня ты пропал.

— Совсем не из-за тебя. Ты вовсе не виноват.

— Виноват... Не защищай меня... Ты добрый... Ты настоящий друг... Поэтому ты так говоришь, а я...

— Но ты играл с ребятами, это случилось так неожиданно... Ты даже не заметил...

— Я должен был заметить... Должен был... Прости меня, Канатоходец.— И Мурат бросается к «козлику».

Фатима удивленно пожимает плечами. А «козленок» сразу исчезает, словно его уносит крик Мурата. И, оскалив зубы, кот мяукает, царапается, стараясь высвободиться из рук Мурата.

Учительская.

За столом сидит худощавый директор в очках.

— Не спит,— жалуется Тамара,— не ест, все уроки забросил... Вы знаете, я просто боюсь... Он так странно себя ведет. Ни с кем не дружит...

— Так... так...— говорит директор.

Из коридора доносятся веселые детские голоса.

Медленно открывается дверь. На пороге показывается Мурат.

— Можно? — нехотя спрашивает он.

— Милости прошу,— отвечает директор.

Робко входит Мурат.

— Вы... вы...

— Что?

— Вы меня звали?

— Как твое имя?

— Мурат.

Тамара тихо говорит директору:

— Это он.

— Понятно,—так же тихо говорит директор и обращается к Мурату: — Значит, не ешь?

Мурат молчит.

— А ты знаешь, что бывает с человеком, когда он не ест? Умирает. Ну, садись.

Мурат садится.

— Поближе.

Мурат придвигается к директору.

— Значит, уроки перестал готовить?

Мурат не отвечает.

— А ты знаешь, что бывает с учеником, который не учит уроков? Остается на второй год.

Входит старший пионервожатый.

— Можно?..

— Подождите,— говорит директор.

— Но мне... вы просили...

— Что случилось?

— Вот стихотворный текст. К празднику урожая...

— Хорошо,— директор берет стихи и кладет на стол.— Я потом посмотрю.

Пионервожатый выходит.

Директор обращается к Мурату:

— И ни с кем не дружишь? А ты знаешь...

— Я дружу...— говорит Мурат.

— С кем?

Мурат отвечает грустно:

— С Канатоходцем... Раньше дружил, а сейчас он... он...

Мальчик готов расплакаться.

— Так, так, это хорошо, что ты умеешь так крепко дружить, но...

Директор еще что-то говорит, но Мурат не слышит его слов.

Уставившись влажными глазами на директора, Мурат вдруг видит, как директорская бородка превращается в козлиную, на мгновение сам директор превращается в козленка, только в очень большого и с очками.

Мурат в ужасе встряхивает головой.

Видение исчезает. Мальчик видит перед собой озадаченное лицо директора.

— Так, так,— директор переглядывается с Тамарой.— Вы правы. Надо что-то предпринять.— Он несколько секунд размышляет, и взгляд его падает на лист со стихотворным приветствием, принесенный пионервожатым.

— Вот что... Надо привлечь мальчика к общественной работе.— Взяв лист, он протягивает его Мурату: — Вот тебе ответственное поручение. Ты будешь читать это приветствие на празднике урожая и запомни: мы оказываем тебе большое доверие, понял?

Мурат удивленно смотрит на лист. При чем тут приветствие, когда у него такое творится на душе?..

— Подготовьте его,— говорит директор Тамаре.

Шумит площадь перед клубом.

В середине площади от столбика к столбику и оттуда на землю протянут канат. Площадь устлана коврами. На коврах — глиняные блюда с яблоками, виноградом, кукурузой, пшеничными колосьями. Сюда собирается веселый народ на праздник урожая. Да и сами люди наряжены в костюмы, изображающие кукурузные початки, пшеничные колосья, виноградные лозы, груши...

Около Мурата, одетого белым голубем, стоят директор и Тамара.

Директор, наклонившись, шепчет мальчику что-то в одно ухо, Тамара — в другое.

К Тамаре несмело приближается Юсуп. Он касается ее руки.

Девушка оборачивается.

— Я не хотел вам сорвать урок...— говорит Юсуп.— Я даже не знаю, как это получилось... Он побежал, а я за ним, а он прямо в класс...

Юсуп поднимает глаза на Тамару и видит на ее лице не гнев, а улыбку. Тогда и его лицо расплывается в улыбке.

Слышен шум мотора. Они, подняв головы, видят, как на площадь опускается вертолет. Открывается дверца, и выходят старик со старухой, которых мы видели в старом ауле.

Их встречают приветственными возгласами.

— Ну как, ястреб? — весело спрашивает старуха.— Умереть еще хочется?

Не отвечая, старик жадно разглядывает окруживших его веселых людей. Невольно и он начинает заражаться настроением поющей, пляшущей, смеющейся толпы. Вдруг он снимает куртку и метнулся уже было к канату, но старуха хватает его за руку и удерживает. А на канат быстро поднимается солидный мужчина средних лет. Это председатель колхоза.

— Товарищи! — громко и торжественно произносит он.— Разрешите наш праздник урожая считать открытым!

Аплодисменты. Звучит лезгинка в исполнении барабанщика и зурнача, щеки которого порой так раздуваются, что кажется, вот-вот лопнут.

— Слово для приветствия,— говорит председатель,— имеет ученик первого класса Мурат Гасанов.

Мурат испуганно оглядывается. Но руки Тамары и Юсупа легонько подталкивают его. И вот под звуки пионерского горна он поднимается на канат.

Становится тихо. И Мурат произносит в тишине первые строчки приветствия:

Канатоходцы,
 если захотим,
Все камни мы в арбузы превратим...
Но кроме арбуза
Нужна кукуруза,
И кукурузу...

Он умолкает. Почему-то он сейчас никого не видит. Порою, словно в тумане, перед его взором появляются какие-то лица, но они сразу исчезают...

Лишь на мгновение Мурат замечает сияющие лица Юсупа и Тамары. И вдруг ему чудится блеяние.

Глаза мальчика сразу же наполняются слезами. И вот уже завертелись знакомые и незнакомые лица.

Кто-то кричит:

— Давай! Читай, Мурат!

Но странно, он слышит: «Мэ-э! Мэ-э!»

С трудом удерживаясь на канате, Мурат устремляет взгляд на белоснежную вершину горы и тихо говорит:

— Он там... На самой вершине...

— Давай! Читай! — кричат голоса.

Пошатнувшись, Мурат срывается с каната и летит вниз. Но люди успевают подхватить его на лету...

Встревоженные директор, Тамара, Юсуп хлопочут возле мальчика, успокаивают его.

А праздник урожая идет полным ходом. Один за другим поднимаются на канат покорители целины — садоводы и кукурузоводы, виноградари и чабаны... Кажется, прямо с колхозных полей, под радостные восклицания и веселый смех идут сюда двуногие кукурузные початки и виноградные лозы, груши и персики...

И только одного Мурата не веселит праздник. С большим трудом удается ему высвободиться из заботливых объятий Тамары, Юсупа.

А высвободившись, он торопливо покидает празднично украшенную площадь...

Звенит звонок.

Из школы выходят первоклассники. Они толкают друг друга, весело размахивают портфелями.

— Пошли играть в «волки и овцы»! — предлагает толстопузый малыш.

— Пошли! — поддерживает его Фатима.

Первоклассники бегут на зеленый холм. Только Мурат не идет с ними. Понурив голову, он хмуро плетется по тропинке.

— Мурат! — кричит Фатима.

Мурат не отвечает.

— Подумаешь! — хохочет толстопузый малыш.— А что, без него нельзя?

Фатима останавливается, она колеблется, с кем идти. Девочка смотрит то на ребят, переодевающихся для игры в «волки и овцы», то на Мурата, одиноко шагающего по тропинке.

Наконец решившись, она догоняет Мурата.

— Почему ты не хочешь играть? Все скучаешь?

— Отстань! — отвечает Мурат.

Фатима обиженно отходит.

Шагает Мурат. И опять догоняет его Фатима. Теперь она ведет за руль свой новый велосипед. И сразу же их окружают малыши.

— Дай покататься!

— Мне, мне!

— Если мне дашь, не буду гоняться за вашими курами!

Но Фатима, отталкивая всех, подкатывает велосипед к Мурату.

— На, покатайся!

Мурат равнодушно смотрит на велосипед. Откуда-то издали слышит он сейчас знакомый, близкий голос, напоминающий блеяние козленка.

— Хочешь,— говорит с дрожью в голосе Фатима,— возьми его себе. Навсегда.

Обходя велосипед и ребят, Мурат ускоряет шаг. С каждой секундой он все отчетливей слышит блеяние. За Муратом гурьбой бегут малыши:

— Возьми у нее...

— Возьми! Дашь и нам покататься!..

Мурат их не слушает. Он бежит, останавливается перед своим домом, открывает калитку и видит: во дворе стоит мать, а рядом с ней — козленок...

Опрометью бросается Мурат во двор, навстречу сияющей матери, навстречу козленку. Но, подбежав ближе, мальчик подается назад: козленок какой-то другой...

— Бери, родной,— говорит мать,— я тебе купила самого красивого козленка.

Но, к великому огорчению матери, мальчик хмуро отворачивается.

— Мне... мне,— шепчет он,— мне не нужно... Мне нужен мой друг... Я его, — всхлипывает он,— я его ни на кого не променяю... Я... я лучше умру,— и он, рыдая, выбегает на улицу,— чем жить... чем жить без моего Канатоходца!..

— Вай, аллах! — в страхе кричит мать и, схватившись за голову, выбегает за сыном.— Тебя же горе доведет до могилы!

Тут соседка, мать Фатимы, услышав эти слова, быстро поднимается на крыльцо, нетерпеливо оглядывается во все стороны. На верхней веранде соседнего дома она замечает старуху, баюкающую малыша.

— Слыхала? — кричит мать Фатимы.

— Что? — спрашивает старуха хриплым голосом и подносит руки к ушам.

— Мурат не может жить без козленка!

Старуха резко поворачивается и кричит третьей соседке:

— Мурат решил лучше умереть, чем жить без козленка!..

— Мурат умирает без козленка!

Разноголосая беспроволочная «телеграмма» опять молнией летит по аулу, с крыши на улицу, с улицы на веранду, с веранды на крыльцо... Мы видим только головы, быстро возникающие и сразу исчезающие, словно их уносят собственные голоса.

На краю аула «телеграмма» немного задерживается.

— Умирает Мурат без козленка! — кричит женщина с балкона крайнего дома в сторону виноградника.

— Не слышу! — кричит в ответ сторож, стоя на высоком шалаше.

На голос сторожа оглядывается вся бригада, собирающая виноград.

— Мурат решил умереть! Он не может жить без козленка! — слышится женский голос.

— Мурат умирает! — кричит уже сторож фруктового сада.

Но грохот машины, роющей канаву, заглушает его голос. Тогда сторож снимает двустволку и стреляет в воздух. Задыхаясь, останавливается мотор.

— Мурат решил повеситься! Он не может жить без козленка! — кричит сторож, спускаясь с шалаша.

— Что?! — Из кабины выскакивает отец Мурата.

Летит вертолет. Слышны сигнальные гудки. Пилот нажимает кнопку.

— Внимание! Внимание! — слышится взволнованный голос диктора.— Говорит радиоузел переселенческого колхоза «Канатоходец»! Мурат не может жить без козленка! Умирает мальчик без друга!..

Пилот смотрит вниз. Спешат люди с козлятами по улицам аула, с кукурузного поля, со стороны виноградника, из фруктового сада.

Пилот меняет курс вертолета.

К Мурату весело подходит Тамара. Она ведет двух коз.

— Мурат, выбирай любую!

Мурат безразлично смотрит на коз. Его глаза наполняются слезами.

— Зачем они мне?

К Мурату идет мать Фатимы с козленком.
Мальчик сердито отворачивается от нее.

К Мурату направляется директор с козликом.
И от него он отворачивается.

Шагают старик и старуха с двумя козлятами.
Мурат даже не смотрит на них.

К Мурату подходит Юсуп с целой отарой коз.
Ну зачем они Мурату? Зачем?

Куда бы он сейчас ни повернулся, кругом блеют козлы, козы, козлята. Эти козлы и их голоса так противны сейчас Мурату, что трудно даже поверить, что этот мальчик способен любить что-либо живое...

И двор, и улицы, и площадь перед школой до отказа забиты козами, козлами, козлятами, белыми и черными, лохматыми и стрижеными, безрогими и рогатыми. В этом бесконечном, бурлящем, шумном козлином потоке, словно в волнах бушующего океана, то исчезая, то появляясь вновь, движется маленький мальчик, которому никто и ничто не нужно на всей планете, кроме потерянного друга...

Вот наконец он выбирается один на узкую тропинку.

Ему машут руками, его хотят остановить, вернуть обратно в аул Фатима и мать, Тамара и Юсуп, отец и директор школы... Но они не могут вырваться из потока козлят, и их голоса тонут в разноголосом козлином хоре...

Скалы над скалами. Водопад.

Белоснежные вершины Большого Кавказского хребта. Громоздясь одна над другой, стремятся они вверх, словно стараясь опередить друг друга, чтобы, став опорой, удержать небо,— чем-то напоминающее сыворотку с плавающими кусками сыра.

Тропинка ведет Мурата все дальше и дальше, все выше и выше, на самую вершину горы, туда, где он, наверное, найдет, не может не найти своего незаменимого друга, верность которому несет он в своем сердце...

Несколько строк о Нурадине Юсупове и его сценарии

Кинодраматургия — не математика и не музыка, где первые значительные свершения сопутствуют порой едва ли не школьному возрасту. Сценарная практика свидетельствует о том, что одним из непременных условий сколько-нибудь успешной работы кинодраматурга является его жизненный и творческий опыт.

Тридцатилетний дагестанский поэт Нурадин Юсупов в этом смысле не исключение. Он пришел в сценарную мастерскую полтора года назад, имея едва ли не двойное высшее образование (в 1952 году он окончил Дагестанский пединститут, а в 1959 году — Литературные курсы при Союзе советских писателей).

В 1954 году Юсупов опубликовал свою первую книжку

стихов «Слово о матери». Впоследствии Юсупов выпустил отдельными изданиями на лакском языке стихи для детей «Как Али стал вожаком», «Дети гор», а на русском языке «Голубь и пшеничное зерно» и «День рождения».

К этому должно еще присовокупить, что за литературную работу поэт, член ССП, был награжден медалью «За трудовую доблесть».

И все же, казалось бы, вопреки этим фактам, учеба Юсупова на курсах складывалась для него на первых порах весьма неблагоприятным образом.

Вот тут-то мне и хочется затронуть один немаловажный вопрос.

Зачастую мы проявляем столь же изрядную, сколь и непонятную терпимость по отношению к явным графоманам и в то же время обнаруживаем порой странное равнодушие и близорукость, когда речь идет о творческом потенциале, а попросту говоря — о судьбе человека способного, но «трудного», являющего собой пока еще «вещь в себе».

Вот такую нечаянную близорукость я едва не проявил, общаясь в рамках мастерской с Юсуповым. Все, казалось бы, убеждало в том, что у этого человека нет решительно никаких оснований быть кинодраматургом — отсутствие выраженного драматургического мышления, тяготение к материалу, отработанность которого в искусстве представлялась очевидной, чрезмерная описательность в первых сценарных опытах...

В записях, которые он предлагал вниманию мастерской, было все — и строительство Сулакской ГЭС, и переселение горцев на Прикаспийскую низменность, и старые законы адата, и многое-многое другое. Не было главного — души и той трепетности чувств, которая появляется лишь тогда, когда автор «находит себя», свою интонацию и вследствие этого начинает говорить своим, а не «заемным» голосом.

И я и ассистент Людмила Белова готовы уже были расстаться с Юсуповым, но, к счастью, вовремя спохватились: среди жителей аула, обозначенных в юсуповских набросках, мелькнул семилетний Мурат, которому так приглянулся козлик...

Да и козлик как-то по-особенному потянулся вдруг к малышу. Отстал от отары и, представьте, не хочет уходить от Мурата. Ну что ты с ним будешь делать?.. Не хочет и все!..

Тут ощущалась улыбка поэта, знающего сердце ребенка, теплота чувств.

И тогда мы подумали: а что, если сделать сценарий именно об этом — о мальчике и козлике? Об их немножко диковинной, но такой смешной и в то же время трогательной, человеческой дружбе?

И вот когда совсем «периферийный» мотив начал определять собой основной сюжет вещи, его эмоциональный заряд, а переселение горцев стало фоном — общественно важным, но все же только фоном,—работа закипела. Юсупова же словно подменили. Это и понятно: человек набрел на «свое».

Масштабность самого материала уступила место масштабности чувств. Оказалось, что за «камерной» историей могут стоять большие гражданские и моральные категории...

И вот сценарий готов.

Мы предлагаем его вниманию взыскательных читателей журнала. Но безотносительно к тому, каким будет их суд (конечно же, хочется, чтобы «Канатоходец» понравился), я радуюсь за Нурадина Юсупова. Благодарю его за удовольствие, которое доставило мне общение с ним.

Желаю дагестанскому поэту, который так интересно начал свою жизнь в кинематографе, доброго пути и новых свершений в кинодраматургии.

ИОСИФ ОЛЬШАНСКИЙ,
руководитель мастерской
Высших сценарных курсов

Х. ХЕРСОНСКИЙ

День большой жизни

Раннее утро. Февраль. Москва еще спит. В Кремле на посту у квартиры Ленина стоит кремлевский курсант-часовой. Он охраняет труд и отдых Владимира Ильича.

Так начинается телевизионный фильм «Рабочий день В. И. Ленина», поставленный В. Гейманом по сценарию, написанному им вместе с Л. Рябининым.

Каждое новое произведение о Владимире Ильиче Ленине вызывает волнение и душевный трепет — особенно сегодня, когда решительно восстанавливаются ленинские нормы партийной жизни, когда вновь торжествуют ленинские демократические принципы. Потому с большим интересом был встречен фильм, рассказывающий об одном дне большой и напряженной жизни Ильича.

При выходе нового произведения о Ленине неизбежно строгое самоограничение авторов и зрителей (и критики). В данном случае самоограничение уже подсказано названием «Рабочий день В. И. Ленина». Допустим, перед нами — воспроизведенная историческая хроника. Почти документ. Отсюда может возникнуть множество производных ограничений. Но ведь эта публицистическая хроника свободно инсценирована! Она имеет своих авторов, мыслящих образно. И поэтому вполне естественно, что мы проверяем картину с позиций, общих для оценки любого художественного произведения.

С какой силой правды рассказано зрителям о Ленине?

И насколько *емким* в этих рамках оказался публицистический, условно-хроникерский рассказ? Глубоко ли он раскрыл духовный мир Ленина, мир людей, составлявших ближайшее окружение Ильича? Правдиво ли изображены характерные, исторические черты эпохи?

Основное и наиболее конкретное содержание фильма начинается там, где Ленин говорит о самом серьезном, о том, что его волнует. И это содержание по-настоящему приковывает к себе. Захватывает.

Еще дома на квартире Владимира Ильича, за утренним чаем завязывается разговор. Ленин признает, что обстановка в стране напряженнейшая, с продовольствием дело обстоит прескверно. И впереди — новые трудности. Чтобы спасти посевную, обеспечить ее зерном, придется сократить и без того скудные хлебные пайки рабочим. Здесь Ленин — политик, решающий труднейшие политические проблемы революции. Разумеется, Ленин — гуманист. Но его гуманизм не лежит на поверхности, не кричит о себе. Гуманизм в данном случае в уменье бесстрашно смотреть в глаза самой тяжелой правде и в интересах революции, в интересах миллионов находить пусть не легкие, но единственно правильные решения.

Артист Д. Масанов дает понять, что раздумье и забота о миллионах людей — главное в Ленине. За словами — весомыми и убежденными, произносимыми с болью и глубокой внутренней сосредоточенностью — начинает заявлять о себе крупный, незаурядный характер человека.

Так авторами сделан первый шаг на пути к основному в образе Владимира Ильича.

В разговоре о голоде и о необходимости урезать пайки рабочим завязывается только первый узелок напряженного драматического конфликта, который становится основным сюжетным мотивом всего «дня». Тема борьбы с голодом растет от эпизода к эпизоду.

Утро в кабинете председателя Совнаркома начинается со встречи Ленина с крестьянскими ходоками из Симбирской губернии. Крестьянство в Поволжье, замученное голодухой, не устоит, погибнет, если



«Рабочий день В. И. Ленина». Ленин — Д. Масанов, изобретатель электроплуга — Б. Дубинин

ему не будет оказана помощь, говорят ходоки и подают прошение — «от всей нашей коммуны». Ленин обещает помочь зерном. В свою очередь он спрашивает у ходоков, правильно ли, как предложил один крестьянин из Сибири, заменить продразверстку, при которой земледельцам нет резона развивать свое хозяйство, продналогом. Предельна четкость, ясность мысли, логика Ленина в беседе с крестьянами. В этом отношении артист Д. Масанов ведет диалог превосходно. И появляется новая черточка в портрете — устремленный на собеседников зоркий взгляд Ленина, пристально изучающий крестьян. Может быть, Масанов все-таки внутренне чуточку суховат, когда Владимир Ильич с открытой душой и симпатией разговаривает с крестьянами,— Ленин в таких встречах был мягче, обаятельнее, и глаза его были добрее. Забегу вперед: и в продолжение всего фильма часто хотелось видеть в глазах Ленина больше доброты и душевности, ведь это самый человечный человек.

Думается, здесь проявились сильные и слабые стороны не только исполнителя, но и режиссуры, которая, увлекшись публицистическим темпераментом Ильича, силой его мысли, чуть оставила в тени доброту его натуры и необыкновенную сердечную расположенность к людям.

Крестьяне в этом эпизоде изображены реалистически, довольно достоверно, хотя, к сожалению, несколько банально — по-бытовому. Особо запомнилось мне художественной выразительностью промелькнувшее крупно лицо старика. После беседы он смотрит на Ленина пораженный, смотрит восхищенный, как на только что сделанное им чудесное открытие. И я невольно задумался: какой художественный прием уместнее в кинопублицистике? Бытовая ли характеристика крестьянина у артиста М. Баташова, выполненная старательно и внушительно, но не очень свежо и потому малоинтересно, или этот промелькнувший портрет с его экспрессией? Вероятно, оба приема не возбраняются, но радостью новизны повеяло от второго...

Затем Ленин принимает изобретателя электроплуга, внимательно, пытливо изучает его проект и тут же соединяет двух «поэтов электрификации», поручает Г. М. Кржижановскому заботу о продвижении электроплуга в жизнь. Беседует с Кржижановским о плане ГОЭЛРО и о том, как строго следует отбирать работников для организуемого Госплана. Подписывает различные постановления Совета Труда и Обороны, принесенные Аванесовым. Принимает группу шведских коммунистов и приехавшего из Америки старого партийного товарища Людвига Мартенса. Темы, задачи дня ширятся. Нужды миллионов и политические проблемы растут, как снежный ком,— только ком катится не с горы, а в гору, к нам, к нашим дням.

Цепная реакция встающих проблем и найденных Лениным решений охватывает всю жизнь огромной страны.

А в центре продолжает оставаться основное: продовольственный вопрос. Надо отвести руку голода и вытащить страну из последствий ужасающей послевоенной разрухи, организовать и направить волю людей к строительству социализма.

Фильм, естественно, получился разговорный. Он весь строится на диалогах. Ленин не сходит с экрана. Кипение, энергия его деятельности составляют единую страстную мелодию картины. И потому в фильме не замечаешь некоторого однообразия построения, ленту не скучно смотреть и слушать.

Заслуживает особого уважения победа актерского труда Д. Масанова. Всегда значительные, раздумчивые, то душевно теплые, то непримиримые, то веселые, переходящие в смех, то гневные интонации Ленина, неизменно сосредоточенные на мыслях, на самом существе дела, держат наше внимание. Захватывает энергия ленинской мысли. Порой это обжигающая ярость человека, сталкивающегося с косностью, с бюрократизмом, с местничеством, больше того, с изменой делу революции,— когда он громит по существу позицию Троцкого, выполняющего решения Совета Труда и Обороны «только выборочно», или, едва сдерживая в себе бурю гнева, обещает привлечь к строжайшей ответственности председателя самарского губисполкома, реквизировавшего поезд с зерном, посланный из Москвы в другую губернию. Чаще это интонации глубокой веры в людей, особенно убедительные, когда Владимир Ильич снова касается вопроса о творческой силе миллионов трудящихся, в которой он черпает и свою личную душевную силу и веру в победу революции.

Вот он требует у Аванесова постоянной заботы о героическом пролетариате Петрограда; вот, обращаясь к Мартенсу, он взволнованно говорит об интернациональных связях трудящихся.

В политическом споре с демагогом-меньшевиком на собрании металлистов о рабочих пайках Ленин говорит о том, что союз рабочих и крестьян обеспечил победу в октябре. Он подчеркивает, что союз этот нерушим и только он приведет Россию к высотам культуры и могущества.

Бурное собрание московских металлистов в Колонном зале Дома союзов—пожалуй, лучший эпизод фильма. Режиссер сумел восстановить характерные черты горячих массовых собраний тех лет, показать правду и силу ленинской мысли, горячо подхватываемой народом.

Менее удачна сцена заседания Совета Труда и Обороны. За исключением Калинина (Б. Баташев) и Цюрупы (Д. Иванов), люди, принимающие участие в заседании, показаны бледно, бесцветно.

Вообще окружение Ленина — слабая сторона фильма. Л. Петрейков не достиг хотя бы приблизительного портретного сходства с Кржижановским, не говоря уже о внутреннем содержании этого интересного, душевного человека.

Бросается в глаза неровная работа оператора. Четкие, экспрессивные портреты Ленина перемежаются с вялыми, невыразительными кадрами...

Фильм заканчивается коротким эпизодом — снова дома у Ленина. День прошел. Уже глубокой ночью Владимир Ильич за ужином делится с Крупской и Марией Ильиничной мыслью о необходимости резко изменить экономическую политику. Ленин размышляет о новых формах социалистической экономики, о напряженности положения в стране, об умении видеть завтрашний день, о светлом будущем, которое не за горами.

Ленин задумался...

Мне кажется, что именно здесь авторам следовало поставить точку. Вряд ли нужен был в фильме трафаретный эпилог из нарезанных кадров сегодняшней хроники. Думается, у каждого зрителя и без того мысленно возникает гораздо более значительное, всеобъемлющее представление о нашем сегодня и о нашем завтра.

Фильм «Рабочий день В. И. Ленина» тяготеет к образной публицистике. У него своя драматургия (к сожалению, очень некрепкая), свои приемы. В опыте авторов, взявшихся за сложный материал, за трудную тему, удалось далеко не все. Но в главном — в передаче атмосферы большой рабочей жизни основателя Советского государства, в раскрытии захватывающей силы его убежденной и убеждающей мысли — создатели картины достигли успеха.

На экране — живой, деятельный, бесконечно дорогой нам Ильич.

Леонид ЛИХОДЕЕВ

ТОКИ ФУКО

Это термин из физики. Впрочем, дорогой читатель, тут вам будет все — и физика и лирика...

В одном из многочисленных киноппланов, хранящихся в Министерстве культуры, я прочитал нижеследующее описание грядущего фильма:

«Сценарий кинокомедии, посвященной проблеме воспитания молодежи в трудовой среде. Герой — студент, избалованный молодой человек — во время уборки урожая попадает в один из целинных совхозов и претерпевает ряд забавных приключений, ставящих его в трудное положение. Меняются его характер, взгляды на жизнь. Морально и физически обновленный, он покидает людей, ставших для него родными».

Тут же в киноплане указано, что избалованный молодой человек претерпевает ряд забавных приключений на общую сумму 332 тысячи 700 целковых и что длина его перевоспитания составляет 2600 погонных метров. Надо сказать, что к моменту составления плана герой прошел свой победный путь уже на 1858 метров при плане 883. Вот этот самый километр пленки, который удалось отснять, перевыполняя план, и заинтересовал меня.

Что же это за проблема, если ее так легко отщелкивать?

И вот фильм наконец-то грянул. Называется он «Мальчик мой», а сочинили его в Алма-Ате. Действительно, длина его составляет 2600 погонных метров. Творцы уложились тютелька в тютельку, хотя им было и нелегко. Восемь раз переписывался сценарий — трудно сказать зачем! Однако во все параметры уложились!

— Нате вам рулетку — мерьте! Ну что? Не уложились?

— Ну, а как насчет содержания? — робко пролепечет какой-нибудь учетчик, вспомнив, что служит он все-таки по культурному ведомству.

Содержание? И по содержанию уложились! Умел герой забивать гвозди? Нет, не умел! Научился? Научился! Это вам раз. Претерпевает он ряд воспитательных приключений? Претерпевает! С мотоцикла падает? Падает! По руке молотком лупит? Лупит! Лопату держать не умеет? Не умеет! А потом? А потом не падает, не лупит, но умеет! Это вам два. Дальше. Загорел герой во время уборочного сезона? Загорел! А загар — это и есть физическое обновление! Это вам три. В героиню влюбился? Влюбился! А что такое любовь, если не моральный фактор? Значит, и моральное обновление налицо! Тем более к нему несознательная мама приехала, а он ее — от ворот поворот!

И все, дорогой читатель. Не подкопаешься.

Я смотрел этот фильм по долгу службы. Я не платил за него полтинника, потому что бывают в жизни человека моменты, когда он не рвется платить деньги за то, что ему совсем не нужно. А тут возник как раз такой момент. Даже пользуясь своим служебным правом, я не смел пригласить на этот фильм приятеля, потому что дружбу надо беречь.

Я смотрел этот фильм и думал о предусмотрительном правиле кинопроката: деньги вперед. Я думал о киномеханике, который сидел в своем безопасном доте и стрелял сквозь узкую амбразуру, через бедные головы зрителей, которые не могли заткнуть эту амбразуру. Это было бестактно и негуманно...

Чего же все-таки хотели от меня творцы фильма? Примерно около второго километра я понял это. Они втолковывали мне, что студенты вообще и филологи в частности — тоже люди. Просто им нужно дать в руки лопату и научить забивать гвозди. Вот и вся проблема, дорогой читатель.

И здесь нужно вернуться к загадочному названию этого фельетона.

Токами Фуко называются вредные токи, возникающие вокруг линии высокого напряжения в результате индукции. Эти токи действуют исподволь. Они разъедают коммуникационное оборудование и

выводят из строя полезные объекты. Борьба с этими токами в технике ведется не на жизнь, а на смерть.

Вот несколько слов о физике. Дальше будет опять лирика.

Итак, идет линия высокого напряжения. Шагает она через города и веси, через горы и долины, через реки и моря. Это — главная линия жизни, ее задачи и проблемы. В русле этой линии развиваются человеческие взаимоотношения, возникают материальные и культурные ценности, вспыхивают и угасают страсти, рождаются надежды и исполняются или не исполняются желания.

А вокруг этой линии высокого напряжения крутятся токи Фуко, паразитируют при настоящем деле и кормятся при нем, компрометируя его изо всех своих сил.

Жизнь выдвигает проблемы. Они требуют решения. Они требуют знаний, ума, смелости и, возможно, даже таланта для своего разрешения. Но все эти качества проявляются только в линии высокого напряжения. Что же остается токам Фуко? Они отражают реальность. Отражают в облегченной форме, не требующей ничего, кроме слов, за которыми, слава богу, не надо лезть в карман.

Я пишу о кино. О том самом массовом виде искусства, с которым связан каждый человек, где бы он ни жил и чем бы ни занимался. Я пишу о двух взаимоотношениях зрителя. О взаимоотношении с правдой жизни и взаимоотношении с правдоподобием, которое производят нахальные токи Фуко, мотаясь вокруг настоящего дела.

Могучая идея указанного фильма возникла в результате индукции вокруг линии высокого напряжения, вокруг действительно важной проблемы воспитания молодой интеллигенции. Но пошлое, мещанское представление об интеллигенте сводится к тому, что он умеет держать в руках только ложку. Навязчивое дремучее противопоставление физического и умственного труда наводит на мысль: не радуются ли творцы-дельцы тому, что им-то уж наверняка не придется держать в руках грабли?

Правда — это соответствие сущности явления. Но до сущности докапываться трудно. А «отобразить» ужасно хочется. И тогда возникает правдоподобие — соответствие названного явления. Самого большого, чего может добиться правдоподобие,— это того, что на ведомственных совещаниях его обзовут «актуальной темой», да и то по ошибке. Искусства тут нет. Тут свои взаимоотношения.

— Моя тема актуальней твоей!

— Нет, моя актуальней!

— Моя животрепещет, а твоя не животрепещет!

А она, дорогой читатель, не может ни трепетать, ни животрепетать, потому что она дохлая с самого начала. Потому что в искусстве темы возникают из проблем, а не наоборот. А темами так, как их понимают дельцы от искусства, занимаются конторы по заготовке тематики, бюро сюжетных процессов и комитеты по охране знакомых фабул.

И все это стоит денег.

Говорят — на «ходовую» картину зритель ходит охотнее, чем на сложную, психологическую, умную. Это неправда. Уже появилась такая облегченная халтура, на которую даже зритель с начальным кинообразованием не ходит.

А почему?

А потому, что болтовня надоела. Потому, что очень уж хочется проблем. Есть такое зрительское желание.

Но токи Фуко свое оказывают. Они продолжают мотаться вокруг линии высокого напряжения.

Сейчас стоит серьезный вопрос: скажем, каков должен быть руководитель нового типа? И вот на эту тему уже крутится фильм. Уже появился косяк руководящих кинопижонов, пустых, картонных, фальшивых, но полностью гармонирующих с мещанским представлением о жизни.

Вот язык нежно-голубых недоумков, назначенных разными авторами на различные руководящие кинодолжности:

— Самое легкое — сдаться!

— Мы должны хорошо работать!

— Бетон тебе дадим, но и ты помни свой долг!

Конечно, этот ответственный пижон не спит, не ест, не пьет, а только произносит. Произносит. Поскольку он «положительный». Но когда он «отрицательный», он произносит почему-то те же самые пошлости, несмотря на то, что и ест, и пьет, и спит.

Отчего сие?

Оттого, что думать — это не работа. Оттого, что произносить легче, чем размышлять. Оттого, что раздумье одиозно и недостойно киногероя, который должен быть без страха и сомнений.

Когда собирается дюжина здоровых парней и девушек и говорит глупости, на это противно смотреть.

— Надо выполнить! — восклицает один первооткрыватель.

— Выполнить лучше, чем не выполнить,— перебивает его девица с горящим взором.

— Тот, кто не выполняет, тот не перевыполняет,— вмешивается третий афорист.

А посреди этого безобразия сидит недоперевоспитавшийся недогерой, и на глазах у публики его грызет червь мелких интересов. И тут же этого червя вытаскивают при помощи девицы с горящим взором.

А на экран, между прочим, глядят здоровые парни и девушки. Они глядят и даже не догадываются,

что им подсовывают аккурат «проблему воспитания молодежи».

Нельзя сказать, чтобы авторы закоснели в штампах. Отнюдь. Они чувствуют дыхание времени. В одном фильме — речь идет об «Одержимых» (Ташкентская студия) — показывают, как героиня раздевается перед сном. Зачем ее раздевают — не ясно. Вероятно, для того, чтобы погордиться смелостью в узком кинокругу. Стриптиз все-таки! Так сказать, суровый Дант не презирал стриптиза...

А все это стоит денег. Если б еще публика ходила (помните правило: деньги вперед!), было бы еще туда-сюда. Ну, так ведь не ходит, не хочет ходить! Слух о качестве фильма разносится с молниеносной быстротой. У меня у самого знакомые спрашивали, на какой фильм ходить, а на какой — подождать. И я был прямодушен.

А фильмы соответствуют всем формальным кондициям.

Метраж, цена, тема, заседание, присуждение категории.

Нет только искусства.

При свете ярких юпитеров снимают бесформенный, мнимый сюжет, мнимую лирику, мнимые взаимоотношения.

Если поставить вопрос точно и целенаправленно: для чего? — можно услышать очень знакомый ответ:

— Все равно смотрят!

Указанный ответ значительно запоздал. Широкие зрительские массы уже не ходят, не смотрят и не платят. Потому что — не обязаны.

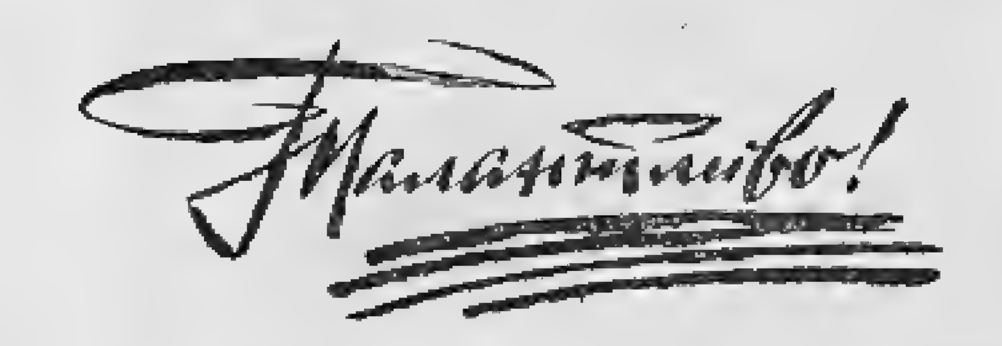
А кто же несет ответственность (не за стриптиз, а за существо дела)? Кто обсуждает? Кто заказывает? Кто платит? Кто расписывается в ведомости? Студии? Главк? Главки? И вообще, как получается, что подобные вещи свободно минуют те инстанции, которые обязаны оградить нас от халтуры и от излишней предприимчивости людей неталантливых. Что эти люди обладают какой-то особой пробивной силой, которой невозможно противостоять?

Я не знаю, как планируются заседания по улучшению ухудшения или ухудшению улучшения, но каждому ясно, что пустой, бездумный, глупый и унизительный фильм нужен только для того, чтобы поставить галочку, отмерить пленку и отметить тему.

Вот и надо поговорить — раз уж без разговоров нам не обойтись, — что же в искусстве главное: правда или правдоподобие?

Талант или ремесло?

Высокое напряжение или по-прежнему токи Фуко?



Олег Табаков — крупным планом

Фильм «Молодо-зелено» начинается неожиданно. Не потому неожиданно, что без титров — это как раз стало уже привычным. Распахивается что-то вроде полога (полог палатки, — соображаем мы позднее), и на экране крупным планом — актер Олег Табаков.

Потом мы узнаем, что это Николай Бабушкин, герой фильма, поставленного Константином Воиновым по повести Александра Рекемчука, пока же это для нас просто Табаков. Мы встречаемся с ним сразу, один на один.

Такое начало — своего рода полемическая заявка. Мы вспомним об этом еще раз потом, в середине фильма, когда в какое-то мгновение, опять-таки совершенно неожиданно и вопреки всем киноправилам актер Олег Табаков взглянет в самый объектив камеры и даже как будто подмигнет нам с экрана.

Между нами и актером Олегом Табаковым устанавливаются очень дружеские, очень доверительные, очень интимные отношения. Он, Олег Табаков, реально существует на экране в образе Коли Бабушкина, никакой игры в образ, подлинное перевоплощение — «по Станиславскому». И в то же время экран неизменно заполняет собой он, Олег Табаков, художник, который, перевоплощаясь, не боится оставаться самим собой.

У нас мало и робко пишут о том новом типе актера-художника, который появился в театре и кино (особенно в кино) за последние годы. А если и пишут (об этом писала, например, М. Туровская в статье о том же Табакове в «Искусстве кино» № 3 за прошлый год), то за этим неизменно следует чья-нибудь авторитетная поправка, автор которой сводит все дело к «похожести», «повторяемости» актера в разных ролях.

Повторился ли Олег Табаков в этой роли? Повторился, если понимать под повтором его основную, авторскую тему, которой он остался верен и в этой работе.

Теперь, когда фильм вышел на экраны, понимаешь, что выбор Олега Табакова в качестве исполнителя главной роли был вдвойне точным.

А ведь, казалось бы, Олег Табаков — актер и Коля Бабушкин — герой повести Рекемчука не так-то просто монтировались друг с другом.

М. Туровская писала, что Табакову более всего удавались роли «интеллигентных городских мальчиков». Коля Бабушкин — мальчик вовсе не городской. Что же до его интеллигентности, то в фильме он, пожалуй, действительно чуть интеллигентнее, чем в повести.

Жалеть об этом не стоит, ибо если в повести рядом с Колей Бабушкиным, бок о бок с ним был Александр Рекемчук со своей авторской интонацией, очень доверительной, тонкой, очень уважительной, «на равных», нисколько не сверху вниз и в то же время чуть иронической, чуть лукавой,— то в фильме эта же авторская интонация идет от Олега Табакова. Не от Коли Бабушкина, а от Олега Табакова.

В богатых актерскими удачами лучших фильмах последних лет не много работ столь авторских, столь личных, как эта работа Табакова.

Есть такая фраза из дежурного критического обихода: «актер растет вместе со своими героями». Ее очень хочется применить к Табакову.

Журнал «Октябрь» поместил недавно статью под названием «Откуда «мальчик»?». Речь шла о розовско-аксеновских «мальчиках», ищущих свой путь, свое место в жизни. Автор статьи пытался доказать, что мальчиков не было, мальчики выдуманы, мальчикам неоткуда было взяться.

Табакову довелось играть этих мальчиков, и многие его работы как бы отвечали на вопрос:



«Молодо-зелено». О. Табаков — Бабушкин, А. Шереметьева — Ирина

«откуда мальчики?» Новая его работа — в фильме «Молодо-зелено» — могла бы, пожалуй, ответить на вопрос «куда — мальчики?» И дело тут не в том, что Коля Бабушкин из этих мальчиков — он как раз не из них, — а в том, что Олег Табаков как бы продолжает и развивает свою авторскую тему: вот что получается из этих ищущих мальчиков», когда они находят свое место в жизни.

Актерской манере Олега Табакова, режиссуре Константина Воинова чужды какие-либо внешние эффекты. Поэтому очень не хочется говорить громких слов. Но когда думаешь о Коле Бабушкине, каким его создал Табаков, просится на язык немного старомодное слово «подвижничество». (Хотя если самому Коле Бабушкину сказать об этом, он изумленно поднимет брови, а может быть, даже не поймет, о чем речь.) Есть в этом простом и совсем не героическом пареньке какая-то непоколебимая основательность, цельность, надежность. Есть в нем то самое творческое авторское начало, которое в высокой степени свойственно и самому Олегу Табакову.

Называя фильм «авторским», мы обычно имеем в виду прежде всего автора-режиссера. Фильм «Молодо-зелено» тоже авторский. Но если разговор о нем хочется начинать прежде всего с актерских работ (а разве можно хотя бы не упомянуть талантливейшего Ю. Никулина в роли шофера), — то это заслуга режиссера Константина Воинова. Не «умирая» в актере, не «растворяясь» в нем, он дает в этом фильме пример глубоко авторской режиссуры, направленной прежде всего на выявление жизни человеческого духа. А есть ли более верный путь к этому, чем взять себе в полноправные соавторы актеров, довериться им?

Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ

Снимает Вадим Юсов

Заметки об операторском искусстве

Дрожит пронизанный светом воздух. Бьется в ярком луче бабочка. Запутались в волосах белоголового мальчишки солнечные зайчики. Мальчишка купается в море света. Ему хорошо, ему радостно.

Вы — всего лишь зритель, но через несколько секунд это ощущение счастья передается и вам. Что же рождает такое единство настроения героя и зрителя? Ведь в фильме «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский, оператор В. Юсов) пока еще ничего не происходит!

Об этой картине написано немало. Добавить что-то новое — трудно. Воздействие его на зрителя — результат не только обаяния великолепного реалистического рассказа Богомолова, но и особой эмоциональности языка картины, свежести и новизны кинематографического изложения. Об этом уже писали. А о том, в чем проявилось своеобразие кинематографической формы, что сделало изобразительную речь фильма оригинальной и неповторимой,— об этом говорят реже. Между тем одна из разгадок поэтичности «Иванова детства» — его изобразительная трактовка, операторская интерпретация.

Кинематограф последних лет богат операторскими открытиями. И тем не менее работа В. Юсова прозвучала неожиданным откровением. В ней нет ничего ни от документальной съемки, ни от нарочито выстроенного кинематографического стиля. Она не грешит чрезмерной экспрессией, навязчивой остротой. При всей своей современности, динамичности она резко отличается от других операторских работ. Это новое — в поэтичности операторского слова в тонкой живописности и пластичности изображения. Достигается это на редкость скупыми средствами — без броскости, дешевой эффектности и кокетливого поигрывания объективом.

Статья иллюстрирована кадрами из фильма «Иваново детство».







Строгость вкуса, умение увидеть, почувствовать красоту в обыденном проявляется и в выборе пейзажа, и в характере освещения, и в особенностях композиций.

Вот на экране два леса: березовый и черный, обуглившийся сухостой. Плотная стена белых стволов и частокол головешек вроде не располагают к съемке интересных кадров. Но для Юсова это не просто два пейзажа, это скорее два поэтических символа, олицетворяющих жизнь и смерть, мир и войну. Ему важно создать определенное настроение, зрительно емко донести мысль сцены. Он ищет в природе образ добра и зла, радости и горя. Белый и черный цвета — не просто два полюса широкой гаммы нейтрально-серых тонов. Это еще и два необходимых изобразительных акцента.

Операторская фантазия в «Ивановом детстве» свежа, но не вычурна. Над оператором не довлеет ремесло. Его вкус, его изобразительная мысль не связаны какими-либо шаблонными операторскими представлениями — это получается, а это нет. Отсюда — разнообразие световых и композиционных приемов, свобода тональных переходов.

На секунду вернемся к началу картины. О нем можно рассказать в двух-трех словах. Лето. Поле. Иван догоняет бабочку. И все. Ну, а как передать на экране радость жизни в это ослепительное летнее утро, как в нескольких кадрах создать образ прекрасной, невозвратимой поры детства? И вот тут от оператора зависит многое. Пейзаж может «выглядеть» по-разному, и камера может быть «ленивой» или «озорной», и краски на экране могут сверкать, а могут быть монотонными и тусклыми. Вероятно, если бы это снимал не Юсов, сцена воспринималась бы по-иному. Хуже ли, лучше — другой вопрос. Но во всяком случае не так. Юсов решает эпизод на слепящем контражурном солнечном освещении, на подчеркнуто сочном контрасте серебристых тонов, на разнообразных ритмах движения камеры. Она то стремительно бежит рядом с мальчиком, то плавно парит над лесом, то резко бросается вниз. Настроение счастья рождают и белозубая улыбка Ивана, и сверкающая листва, и щедрые потоки света. Не так важно, что в этой сцене мальчик «пролетает» над верхушками деревьев (на площадке операторского крана), важнее другое — родился поэтический образ, и все «почему?», адресованные к авторам, потонули в остром ощущении радости, вызванной эпизодом.

Своеобразие драматургического построения фильма, резкие сюжетные скачки предопределили изобразительные контрасты. Картина решена на контрастных тональных сопоставлениях. После сверкающих красок вступления все погружается в глухую черноту. Война врывается в детство внезапно, непоправимо. Сияющий диск солнца перечертила тень войны — силуэт черных развалин. Мрачная туча наползла на солнце, и оно надолго ушло с экрана, чтобы появится открыто лишь в снах-воспоминаниях.

В большинстве натурных сцен Юсов отказался от привычной, казалось бы, выигрышной операторской краски — солнечного освещения с игрой бликов и светотеневым рисунком пятен. Всего лишь один раз в военных эпизодах откровенно сияет солнце.

Расколотая взрывами земля обрушивается на солнце, и оно намертво застывает, припечатанное черным силуэтом покосившегося кладбищенского креста. И снова доминирующими в кадре становятся серо-черные краски. Сурово и скупо изобразительное решение военных натурных сцен фильма. Оператор не разрешает себе «прихорашивания» пейзажа. Белесое, без единого облачка небо. Лишь черные тяжи дыма пожарищ иногда нарушают его монотонность. Рассеянное бестеневое освещение осеннего дня, вязкая грязь, серые солдатские шинели. Порой контраст тонов сводится до минимума, в кадре одни лишь серые краски. В этом световом и тональном аскетизме — ключ доподлинности и выразительности многих эпизодов. Именно поэтому некоторая условность композиции и чересчур живописное построение кадров с «красивыми» на переднем плане развалинами (в эпизоде с сумасшедшим старичком) в фильме выглядят так фальшиво.

Изобразительная манера картины не однообразна — тут есть и кульминационные взлеты и опорные точки. Всего на две минуты, как отзвук далекой мирной жизни, врезается в войну прогулка Маши и Холина в березовом лесу. Один белый мазок камерой — быстрая, «смазанная» панорама по белоснежным стволам, и с экрана стирается все страшное, жестокое. Атласная белизна берез кажется почти неправдоподобной. А ведь сцена эта снята в пасмурный день, в день без солнца. Эффект — в одном лишь тональном контрасте с предыдущими эпизодами.

Контрапунктом к этой яркой сцене звучит эпизод ухода Ивана в разведку. Густая темнота ночи, мертвый, обгорелый лес. Вязкую черноту разрывают световые ракеты. Фигуры людей с трудом угадываются, глаз объектива упирается то в темную воду, то в бездонную пустоту леса. Тональная палитра фактически сведена к одному лишь черному тону. Но и здесь — ни намека на искусственность. Все та же серо-черная тональность, все та же правда освещения.

В фильме органично уживается поэтическая образность со строгой реалистичностью. Сложность формы не мешает фильму быть изобразительно единым и цельным. Точная интонация, найденная оператором, делает самые условные эпизоды правдивыми и достоверными. Броские приемы («бегущая»



камера, танцующие стволы деревьев, резко перекошенные композиции и т. д.), которые подчас не только отвлекают, но и раздражают, здесь использованы с отличным вкусом и чувством меры. Они настолько органичны, что не сразу бросаются в глаза. Только после нескольких просмотров замечаешь и «вальс» берез, и остроракурсные композиции (например, эпизод возвращения Ивана с того берега), и мятущуюся камеру и т. д. Чем острее прием, тем меньше оператор акцентирует на нем внимание зрителя. Однажды примененный, он не превращается в эффектный трюк, который смакуется на протяжении всего фильма.

Даже сцены снов не спровоцировали оператора на путь поигрывания приемом. Арсенал изобразительных средств в этих эпизодах чрезвычайно широк: от вертящегося изображения до негативного рирфона. Однако дело не только в разнообразии использованных приемов. Как известно, в кинематографе порой легче выдумать, чем осуществить. На сей раз талантливое воплощение под стать замыслу. Как правило, «сны» в фильмах решались по одному и тому же кинотрафарету. Набор «сонных» приемов обычно сводился либо к нерезкому изображению (так сказать, к «видению»), либо к многократным экспозициям (с изображением того, что видит спящий), накладывающимся на изображение лица. Сцены снов Ивана создают явно двойственное ощущение. Все происходящее на экране и реально и нереально. Изображение как бы балансирует на грани между действительным и выдуманным.

На экране — обыкновенный грузовик с яблоками. В кузове — ребята. Над головами мелькают белые кроны каких-то невиданных деревьев на фоне черного неба (рирфоном служит негатив изображения обыкновенного леса!).

Другой эпизод — лошади, облизывающие яблоки. На первый взгляд, ничего необычного. И в то же время все необычно. И морской берег, усеянный яблоками, и сочетание моря с жующими, сонно двигающимися лошадьми, и их неестественно вытянутые морды (очевидно, при съемке использована короткофокусная оптика).

...Мальчишка догоняет бабочку. И вдруг—он уже в воздухе, на уровне верхушек деревьев. Или, помните, спящий Иван на дне колодца. Сквозь толщу воды он видит себя там, наверху, разговаривающим с матерью. Что это — реальное изображение или комбинированный трюк? Наконец, самый черный



сон — сцена в подвале. Мечется световое пятно от фонарика в руках Ивана, мечется камера, натыкаясь то на каменную стену, то на пустоту, в которой замирает предсмертный крик истязуемого. То одно, то другое лицо выхватывает свет из небытия. Даже в этих сценах, где световая композиционная условность имеет право на существование, оператор остается сдержанным и немногословным.

Трудно определить ту меру допустимой условности, при которой происходящее на экране все еще воспринимается как нечто реальное, все еще волнует и трогает. Очевидно, этот предел для каждого фильма свой. Характерно, что в фильме «Иваново детство» при всей условности драматургии и необычности формы малейший изобразительный нажим особенно остро сказывается на достоверности сцены. В любой другой, сугубо реалистической, картине надуманность изображения (в освещении или в композиции) компенсируется реалистичностью сюжета, строгой временной последовательностью эпизодов, привычной логикой монтажа. Здесь же необычность поэтических сопоставлений, кажущаяся непоследовательность монтажа, на мой взгляд, должна «заземляться» подчеркнуто свободным, непосредственным изображением. Иначе кинематограф может выдать себя, как это и произошло с некоторыми павильонными сценами (начальные эпизоды в блиндаже, некоторые сцены в «резиденции» разведчиков).

Несмотря на композиционную строгость построения кадров, эти сцены несколько выпадают из общей операторской манеры фильма. Дело в ином характере освещения. Конечно, немногословность в изображении войны на натуре вовсе не обязательна в павильонной съемке. Фильм зрительно разнообразен, в нем каждый эпизод решен индивидуально. В манере Юсова органично уживаются асимметричные динамические построения с подчеркнуто симметричными, фронтальными, замкнутыми композициями. Правомерно и сочетание в этом фильме скупого освещения пейзажа с резкой светотенью в декорации.

Зловещие тени, резкие световые пятна, мерцающее пламя коптилки, беспокойные отблески огня на потолке. Жесткий нижний свет скульптурно лепит лицо Ивана, делая его похожим на библейского мученика. Игра света и теней придает происходящему таинственность, загадочность. Однако если в натурных сценах даже самую сложную изобразительную задачу оператор решает так искусно, что порой и профессионалу не уловить кинематографического «шва», то в освещении интерьера Юсов не свободен от некоей надуманности. Нарочитое световое пятно, излишне акцентируемый блик, утрированный световой эффект порой обнажают декорацию. И это замечаешь. Только в по-настоящему талантливой работе подобный огрех мог быть обнаружен...

Его путь в кинематографе по сути дела только начался. Впереди новые фильмы. Предугадывать что-либо—преждевременно. Ведь рост, становление неотделимы от поиска. Ясно лишь одно: если глаза оператора будут так же зорки, если сохранит он свежесть и поэтичность восприятия мира, человека, если поиск его будет всегда идейно осмыслен, тогда все снятое его камерой будет впечатлять и радовать зрителя.

Майя МЕРКЕЛЬ

И. ВАЙСФЕЛЬД

«Не обобщайте коней!»

Заметки о современном киноискусстве

Кино должно повернуться к действительности! Об этом часто пишут в капиталистических странах и теоретики и мастера. Вокруг лозунга «кино — действительность» объединяются подчас люди разных эстетических воззрений, социального опыта.

Откройте книгу «Природа фильма» Зигфрида Кракауэра. В ней вы найдете противоречия, рассуждения идеалистического характера. И вместе с тем — очевидную тенденцию соотносить содержание фильма с reality — действительностью.

Андре Базен, известный как автор большого количества исследований, пересмотрел старые теории, в том числе теорию о монтажной природе фильма, с точки зрения их соответствия его взгляду на кино как на средство наиболее полного, точного изображения д е й с т в и т е л ь н о с т и. Базену принадлежит лозунг: «камера — перо». Он был ученым не академическо-кабинетного плана. Мастера французской «новой волны» считают его едва ли не своим духовным отцом. Фильм «400 ударов» Трюффо посвятил памяти Базена.

Лозунги Базена «перекочевали» на экраны, они как бы воплощались в фильмы, и не только французские. Не знаю, читали ли молодые американцы Джон Кассавитис или Лайонел Рогозин труды Базена, но в их фильмах, в частности в «Тенях» Кассавитиса, чувствуется влияние лозунгов «кино — действительность» и «камера — перо».

Поворот кинематографа к жизни, стремление мастеров кино капиталистических стран творчески проанализировать действительность, обнажить ее противоречия, пороки — процесс плодотворный, его надо приветствовать. Обычно весьма сдержанные в публичных выступлениях, мастера кино капиталистических стран все же говорят иногда о своих генеральных задачах. Феллини в связи с фильмом «Сладкая жизнь» сказал о своей цели — разрушении мифов. Характерно, что о разрушении мифов говорит и другой крупный итальянский режиссер — Антониони: «Мы пользуемся устарелой моралью, устарелыми мифами, старыми условностями. Почему мы уважаем такую мораль?»

Неразрывную связь искусства с жизнью, ответственность художника перед временем, своим народом, действительностью отстаивала и отстаивает марксистско-ленинская эстетика. Лучшие советские кинопроизведения принадлежат действительности и в том смысле, что передают ее существенные черты, воссоздают ее на экране, и в том, что активно влияют на мысли, чувства зрителей и таким образом в конечном итоге участвуют в изменении, преобразовании, улучшении мира. Поэтому поворот в сторону действительности, совершаемый нашими коллегами, друзьями на Западе, нельзя не приветствовать. Однако их завоевания не всегда означают полный разрыв с теми самыми «мифами», которым объявлена война.

Натурализм, поверхностная фиксация быстротекущих впечатлений, утрата прогрессивной философской позиции — вот опасности, которые подстерегают художника.

Герой картины Антониони «Ночь» говорит: «Наша эпоха, дорогие господа, антифилософична. Она не имеет мужества признаться в этом».

Так может думать киноперсонаж. Трагично, если это становится позицией мастера или теоретика.

Любопытно наблюдение польской писательницы Марии Домбровской. Она сказала, что реализм представляется ей «не точным воспроизведением действительности... а ее художественным упорядочением и компонованием. Возможно, что это звучит абсурдно или парадоксально,—продолжает Домбровская,—но мне кажется, например, что Бекетт, Ионеско и даже Бютор, Сартр и другие современные писатели в большей мере копируют действи-

тельность, чем классические реалисты. Ведь люди в повседневной жизни говорят, ведут себя и поступают именно так, как герои этих новых писателей: абсурдно, непоследовательно, без видимой связи чего-либо с чем-либо, не обнаруживая своих скрытых побуждений и пружин. В этом новом реализме есть что-то захватывающее, но все-таки читатель тоскует по упорядочивающему всеведению старых реалистов». Далее польская писательница останавливается на творчестве писателя Роб-Грийе, автора сценария «В прошлом году в Мариенбаде»:

«Именно Роб-Грийе довел до абсурда точное воспроизведение действительности своим опытом чистого, абсолютно бесстрастного описания. Нельзя обрекать человека только на механическое видение вещей. А если он и видит их так, то ощущает как болезненную подавленность, словно в состоянии апатии, упадка энергии, особенной разочарованности. Разумеется, и такие состояния могут быть предметом писательского творчества».

Я прошу извинения за столь длинную выписку, но она мне показалась интересной для выяснения некоторых кинематографических вопросов.

Мне кажется, что некоторые художники Запада передают не действительность, даже не свои впечатления о ней, а, так сказать, впечатления о своих впечатлениях. Художник страдает в таких случаях не от натурализма, описательности, а от полного разрыва с объектом изображения. На экране уже не действительность, а игра в действительность, то есть заурядный снобизм.

Для стилистики сценария Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде» характерна игра в правдоподобие. Неопределенно в нем место действия. Неясны намерения людей. Их даже называют в сценарии не по именам, а инициалами: А., Х., М. Неопределенна героиня. Неопределенен ее партнер, пытающийся ей внушить несуществующие чувства. Неопределенен другой безликий мужчина, быть может, муж героини, быть может, и не муж. Быть может... Все зыбко, неустойчиво, смутно: и люди, и обстановка, и поступки, и слова.

Роб-Грийе, рассказывал о своей работе с Рене:

«Наши разговоры о фильме касались не тем, но кинематографических форм, нас интересовало не то, что мы рассказываем, а то, как мы рассказываем».

Не в этом ли эстетизме надо искать объяснение тому, что талантливые художники создали безжизненное произведение?

Я думаю, что прав критик Клод Эльсен, который, правда не касаясь картины Рене, сказал:

«Культ нового любой ценой — это глупость и инфантилизм. Именно это привело французскую литературу и кино к нынешнему тупику. Попытка обновления языка любой ценой имеет смысл, только когда одновременно обновляется и содержание».

Сценарий «В прошлом году в Мариенбаде» — пример деидеологизации и отказа от действительности. В этом надо искать объяснение аморфности героев, отношений, литературной и кинематографической стилистики сценария.

С другой стороны, не всякую декларацию об отказе от интеллектуальности, от осознанного начала в искусстве следует принимать за чистую монету.

В третьем номере журнала «Искусство кино» за 1962 год напечатана статья Антониони о творчестве киноактера. Он пишет: «Актер в кино не должен понимать, он должен просто существовать». Далее автор отмечает, что если актер «думает, то для него уже слишком тяжело быть послушным, а послушание является лучшим отправным пунктом для достижения правды».

Путь к правде, таким образом, лежит через уничтожение актерской индивидуальности, способности мыслить. Правда через... послушание — страшноватая эстетическая формула! Понятны и справедливы, на мой взгляд, возражения Антониони, высказанные на страницах журнала «Искусство кино» актерами А. Баталовым и В. Белокуровым.

И все же я не склонен принимать на веру декларации Антониони.

В «Синема 62» приводится высказывание актрисы Моники Витти о ее работе в фильме «Затмение»:

«Очень трудно играть роль, в которой не нужно ничего говорить, мало выражать, только думать. Нужно только думать, и все должно читаться во взгляде».

«Только думать!» — как видим, задача несколько иная, и поставлена она не самой актрисой, но режиссером Антониони — автором тех самых сакраментальных строк о слепом подчинении актера, которые приведены выше.

Сказанное Моникой Витти не просто слова, вскользь брошенные интервьюеру. Это выражение внутренней тенденции всей картины «Затмение».

В ней есть сцены, поражающие точностью и силой мысли, творческим темпераментом, своеобразием. Например, эпизод на бирже. Бурлящая толпа. Ничто, казалось, не может остановить этот кипящий поток самых низких безудержных страстей, которыми охвачены люди на бирже. Неожиданный сигнал: присутствующих просят почтить память умершего минутным молчанием. Все замерли. Мы всматриваемся в лица. На них как будто заметны черты человечности, искреннего переживания. Но это только иллюзия. Как только раздался сигнал,

обозначающий, что церемония окончилась, крики возобновляются с прежней силой на той же ноте, на какой вынужденно прервались минуту назад.

В одном кратком эпизоде нам рассказано самое главное об этом мире: человеческие чувства — скорбь, печаль, переживания — все чуждо безликой толпе, движимой одной страстью — алчностью. Антониони затем выхватывает из толпы отдельные фигуры, и мы видим, что они лишены и тени человеческого обличья...

Пусть сцена на бирже в «Затмении» лишь эпизод, а в целом философия и форма картины расплывчаты, зыбки, отдают претенциозностью. Но это лишь доказательство противоречивости художника, который мучительно ищет выхода из противоречий окружающей его действительности. Бессмысленно отрицать живое, гуманистическое начало в его творчестве, надо пожелать, чтобы именно это начало взяло верх в его последующих работах.

Другая картина Антониони «Крик» — замкнутая личная драма. Рабочего оставляет любимая женщина. Он бродит по дорогам Италии. Сюжет «Крика» внешне напоминает сюжет «Сладкой жизни». Но если журналист Марчелло в картине «Сладкая жизнь» проходит через разные ступени разложения, характеризующего «сладкую жизнь» современной буржуазной аристократии, то герой произведения Антониони становится свидетелем разных форм страдания и сам испытывает безграничные страдания, какие могут выпасть на долю безработного. На экране — крайняя степень нищеты. В финале отчаявшийся одинокий герой кончает самоубийством. Это происходит в рабочем поселке. Его жителей изгоняют из родных мест и превращают в париев, потому что на месте плантаций, завода и жилищ строится военная база.

Таким образом, в мир героев «Крика» вторгается живая жизнь, ее трагедия. Перед нами — социальные столкновения и страсти, а не иллюстрации к рафинированным эстетическим концепциям. Как видим, практика Антониони часто опровергает приведенную выше формулу.

Можно назвать и другие талантливые картины, которые говорят о важнейших проблемах: «Виридиана» Бюнюэля — бескомпромиссное отрицание идеологии клерикализма; «Не склонившие головы» Крамера — гневный протест против расизма; «Хроника одного лета» Руша — размышления художника о счастье, воплощенные в галерее характеров парижан.

Идеалистическая эстетика предлагает искусству уйти в «чистую» стихию снов, рефлексий, иррационализма и эротики, как якобы первоосновы всей жизни человека. Подлинное искусство сопротивляется этому диктату, этому духовному насилию. На каком основании творчество художника должно быть загнано в прокрустово ложе карликовых, вымученных эстетических догм?!

●

В трудной борьбе за чистоту мыслей, обновление современного фильма передовые зарубежные кинематографисты обращаются к опыту советского кино: его лучшие достижения отличаются революционной страстностью, новаторским духом.

Автору этих строк недавно довелось быть участником международного опроса критиков, организованного английским журналом «Сайт энд саунд».

Подавляющее большинство кинокритиков, участвовавших в этом референдуме, представляло капиталистические страны, буржуазную кинопечать. Однако характерно, что лучшим режиссером мира был признан Эйзенштейн, вторым — Чаплин, третьим — Ренуар. В число десяти лучших картин всех времен вошли «Броненосец «Потемкин» и «Иван Грозный». Кроме того, в списках, представленных участниками референдума, назывались и другие советские режиссеры — Донской, Пудовкин, Довженко, Вертов, Васильевы, Чухрай.

Вместо «деидеологизации» — последовательная, принципиальная идейность, поиски нового драматического языка, драматургия характеров, глубоких жизненных конфликтов; вместо субъективизма, игры в новую форму, заковывающей талант художника в цепи абстракций, — верность действительности, правда, творческий эксперимент, подсказанный духовными потребностями времени,— такова традиция советского кино.

Именно эту традицию продолжает, не повторяясь, современный советский кинематограф.

Сценарий не разрушается, не исчезают характеры, сюжет, но все становится сложнее и поэтому не сразу укладывается в нашем сознании.

Возможности сценария приближаются к повести, роману. Экран все с большей полнотой и разнообразием рассказывает зрителю, как *сложился* характер, как *возникло* решение, как *развивалась* или *угасала* мысль героев, как *складывались* отношения между ними.

Страстная, всепоглощающая преданность революционной идее отличает не только художника, но и вообще героя нашего коммунистического времени. Должна она отличать и героев фильмов и выражаться не в перестраховочных дикторских текстах, слащавых пейзажах или псевдолирических песнях, а во всей архитектонике произведения.

Выражает эти присущие искусству социалистического общества тенденции, на мой взгляд, картина «Девять дней одного года».

Не случайно критики приводят в своих рецензиях слова из картины, сказанные Гусевым: «Мысль остановить нельзя». В них выражена философия произведения.

Характерны для картины неожиданные и в то же время оправданные переходы от высокой патетики к юмору, от научного спора к бытовой подробности. Житейская деталь, «вмонтированная» в общий ход действия, не снижает высокого напряжения мысли. Пусть это прозвучит несколько парадоксально, но в картине «снижение» тональности действия своеобразно выражает, оттеняет и подготавливает новый взлет мысли.

Искусству кино не часто удается передать внутреннюю патетику времени, поколения. Мне кажется, что в «Балладе о солдате» больше, чем в других фильмах, ощущается обаяние нашей молодежи, человечность ее самопожертвования и подвига в дни Отечественной войны.

Картина «Девять дней одного года» ценна тем, что ищет решение тех же проблем, говоря не о начале сороковых, а о начале шестидесятых годов.

Здесь переплетаются интеллектуальная жизнь и самый прозаический быт. Переплетение в лучших местах фильма (например, свадьба Лели и Мити) тонкое, оно разрушает стену, которую так часто сооружают между зрительным залом и экраном авторы логически правильных и прямолинейных, но эмоционально несостоятельных кинопроизведений.

Но и этого было бы недостаточно, чтобы мысль, которую остановить нельзя, изнутри освещала весь мир фильма. Необходимо было найти соответствующее проявление характера. Напомню читателю только о том, как ведет себя Гусев в момент наивысшего испытания его душевных сил. У него есть надежда на спасение, хотя его жизнь висит на волоске. Если у Синцова — Плотникова темперамент открытый, то у Мити — Баталова — все на недосказанности, все облекается то в форму сдержанного размышления, часто окрашенного легкой иронией, то просто озорства (вспомним его записку в финале, приглашение в «Арагви»!). Но и для Мити Гусева, человека с весьма прозаической внешностью, говорящего чуть небрежно, чуть недоговаривая, чуть невсерьез, характерна та же одержимость идеей, несломимая воля. Синцов, Гусев и другие герои воплощают идею, быть может, наиболее важную для понимания природы человека коммунистического мироустройства: самая интересная, увлекательная, яркая жизнь у того, кто практически, реально, одержимо служит человечеству, и жизнь самая скучная, пресная у того, кто любит только себя, свой ум, свое умение.

Существенно, что «Девять дней одного года» — картина не о физиках в узком смысле этого слова. В характере Мити Гусева переданы некоторые общие черты советского ученого — отсутствие крикливости, позы, простота, дар свершения задуманного, «чувство локтя», а главное, пытливость мысли, «кровью сердца питающей творения».

Никакая самая изысканная работа не может по-настоящему увлечь зрителя и принести удовлетворение художникам, если исчезает пафос мысли, если идея сценария размывается в потоке пусть по-своему блестящих кинематографических находок.

В фильме «Високосный год» по повести В. Пановой «Времена года» (режиссер А. Эфрос) удачны тончайшие детали. Видно, что картину создавал мастер, который чувствует актера, видит неповторимые, скрытые черты героя. Но целостного произведения не возникает.

В повести Пановой нас интересует общественная проблема — взаимосвязь двух поколений советского общества. (О решении проблемы во «Временах года» немало спорила критика, но это — разговор особый.)

В фильме проблема исчезла, остались сюжетные и изобразительные подробности, которые существуют, но не сливаются в образ. (Насколько вернее, плодотворнее драматургия фильма «Сережа»! В нем литературные образы и большая мысль нашли свое кинематографическое воплощение.)

Режиссер «Високосного года» понял кинематограф преимущественно как искусство подвижной камеры, быстрых монтажных переходов. Но он еще не увидел, как кинематографические приемы могут передать философию образа, движение мыслей, характеров.

Душевная встревоженность, предельный накал чувств, стремлений, выраженных в словах героя картины «Девять дней одного года» «мысль остановить нельзя», относится, как видим, не только к физике, но и к искусству кино.

Широта охвата действительности советским кино, достигнутая после XX съезда партии, означает движение не только по «горизонтали», но и по «вертикали».

Расширяется «география» киноискусства, рассказывающего и о Москве, и о Сибири, и о Прибалтике, и о Дальнем Востоке. Одновременно киноискусство стремится глубже раскрыть героя, его психологию, да и самый язык сценария и фильма сделать современным.

Приведу пример.

Наше несогласие с построениями буржуазной киноэстетики вовсе не может означать, что мы отдаем в ее полное владение область подсознания изображаемых на экране героев, а сами не желаем, так сказать, осквернять себя прикосновением к столь «сомнительным» сферам жизни человека. Толстой,

Чехов могли проникать в подсознание человека, анализировать тончайшие переходы, подробности психологии героев. Горький мог рассматривать интуицию как своеобразное продолжение мысли, а мастера кино почему-то должны считать, что все это «от лукавого», что их дело—лишь внешнее движение событий.

Парадокс заключается в том, что наше киноискусство, особенно в последние годы, раскрывает перед зрителем истоки действий героя, диалектическое единство сознания и подсознания, а теория еще не анализирует этого и даже не решается произнести непривычные термины, как будто с а м ы й ф а к т обращения к ним означает идеалистическое грехопадение.

Разумеется, вопрос о подсознании, интуиции — частный, производный. Реальная борьба, мысль, деяние персонажа — подлинное средоточие интересов современного художника.

Фильм, приближаясь к реалистической литературе, может полнее, чем раньше, говорить и о настоящем героя, и о его прошлом, о том, что свершилось и что могло бы свершиться.

Кинодраматургию нашего времени интересует то, что раньше казалось излишним вследствие своей кажущейся бездейственности или невозможности снять: сложное единство непростых характеров, размышления героев, раздумье авторов о героях.

Приведу начало из одного киносценария:

«В этом кратком наброске автобиографической киноповести автор спешит сразу же сделать некоторые признания: в его реальный повседневный мир все чаще и чаще начинают вторгаться воспоминания.

Для чего автор обращается к ним? Для того, чтобы «познать основу своей природы на ранней заре, у с а м ы х е е и с т о к о в» (разрядка моя.— *И. В.*).

В сценарии описывается далекий, относящийся к детским годам автора удивительный, поэтический сон.

Читателю он кажется то прекрасным вымыслом, то явью, как это бывает, когда память по прошествии долгих лет возвращает вас к раннему детству. Впрочем, в сценарии сохраняется оттенок условности повествования, нет четкого отграничения реального от кажущегося. Закончив описание сна, автор пишет:

«Вот такое что-то удивительно хорошее приснилось мне в просмоленной старой лодке — забыл. А может, и не снилось? Может быть, действительно все это было на Десне?»

Картины, всплывающие в сознании героя, сказочны. Но они вместе с тем вполне земные. В киноповести воспроизводится спор с киноредактором на эту тему. Редактор убежден, что изображать львов, которыми занято воображение ребенка,— нереалистично.

«— ...Льва можно заменить чем-нибудь более созвучным. Можно написать правдиво про коней. Кони ведь были у вас?

— Мне про коней стыдно писать.

— Почему?

— Они были худые и некрасивые.

— Ну, тогда можно их как-то обобщить.

— Их нельзя обобщать. Они были в коросте. Кроме того, наши кони были невеселые...»

Как видим, автор достаточно точно пишет о конях и о том, почему их нельзя «обобщить». Но он дает волю и своему чувству, воображению, чтобы передать детскую мечту, вспышку фантазии, неосознанное до поры до времени душевное движение. Почему его все это увлекает?

«Плохо, когда высыхает и слепнет воображение, когда, оглядываясь в стороны самых чистых источников своего отрочества, ничего не видит он дорогого, небудничного, и ничто не греет его, не будит ни радости, ни человеческой грусти. Бесцветен этот человек, какую бы высокую должность ни занимал он, и труд его, не согретый теплыми лучами времени, бесцветен».

Читатель, вероятно, уже узнал по стилистике приведенных отрывков, что речь идет о Довженко, об одной из его «драматических кинопоэм» — автобиографической киноповести «Зачарованная Десна», по-настоящему еще не оцененной нашей критикой.

Трудно сказать, как мог бы осуществить Довженко свой замысел на экране. Вероятно, не следуя букве литературного изложения, а отыскивая творческий режиссерский эквивалент поэтической сущности каждого эпизода. Если бы Ю. Солнцева вслед за «Поэмой о море» и «Повестью пламенных лет» поставила и этот сценарий Довженко, она выполнила бы, по-видимому, наиболее трудную задачу, какая только может выпасть на долю режиссера. Не только потому, что «Зачарованная Десна» требует преодоления обычных постановочных трудностей, но и потому, что этот сценарий меняет наши представления о кинодраматургии, необычайно расширяет ее рамки в изображении духовной жизни человека, сплавляя реальное и вымышленное, условное и безусловное, историю и настоящее в новое литературно-кинематографическое единство.

У сценария «Зачарованная Десна» есть убежденные сторонники и столь же убежденные противники. Не вникая в этот спор, отмечу, что «Зачарованная Десна» независимо от своей кинематографической судьбы не могла остаться бесследной для мастеров, даже для тех, кто далек от следования Довженко.

Автор «Зачарованной Десны» доказал, что документальная достоверность, лежащая в основе этого сценария, не препятствие для неожиданных поэтических решений, для исследования психологии и подсознания героя, путей формирования его интеллектуального облика.

Довженко не одинок. Можно привести и другие примеры.

Вопреки скептическому замечанию героя одного из фильмов Антониони, приведенному выше, такие произведения по-настоящему «философичны»; новизна в них порождена не тягостным усилием формальной мысли, но порывом сердца. И самое главное — в них передано настроение, атмосфера времени, политический воздух эпохи. Их несовершенства, потери — несовершенства и потери художников пытливой, всепоглощающей творческой мысли. А вот утраты ремесленников, поставщиков гладкописи (они есть и у нас) иные — они «теряют» живую душу искусства, высокую цель. Напрасно только наши неосведомленные зарубежные коллеги и недруги полагают, что однообразные сценарии и фильмы, все еще выходящие на экран, это-де и есть выражение сущности советского искусства. В действительности это не более чем печальное и грубое искажение его принципов. На мой взгляд, мы недостаточно разъясняем это и зарубежным кинематографистам и тем нашим кинопроизводственникам, которые отыскивают компромиссы, оправдывающие запуск в производство назидательного ремесленного сценария. Можно понять ошибку, промах экспериментатора, нельзя простить равнодушие человека, разрешающего себе и другим работать над заведомо немощным произведением. «Пусть серенькое, зато спокойно»— это идеология не поэтов, а чиновников. И «обобщения», заключенные в безликих картинах, безлики. Это «обобщения» коней в коросте, предложенные собеседником Довженко в киноповести «Зачарованная Десна», то есть фальшь!

Как видим, лозунг «кино — это действительность» — боевой, жизненный. По-разному он осуществляется в разных условиях. Но мерилом глубины и силы достижений кино должна быть не внешняя новизна, не стилизация под современность, а правда о времени и людях.

М. СУЛЬКИН, Л. ФУРИКОВ

Живет Большая кинопрограмма!

Немного истории. Как известно, идею показа фильмов в определенной пропорции высказал в свое время В. И. Ленин. Демонстрация короткометражных картин на различные темы (научно-популярных, документальных, хроники, мультипликационных, игровых) в сборной кинопрограмме — это один из важных путей, по которому кинопроизведения малых форм обязательно дойдут до широкого зрителя.

В начале 1960 года журнал «Искусство кино» начал разговор о Большой кинопрограмме, составленной по ленинской пропорции. В рабочем поселке Яковлево Белгородской области и в московском кинотеатре «Красная Пресня» по инициативе редакции были проведены экспериментальные сеансы Большой кинопрограммы.

С тех пор минуло три года. Идея Большой кинопрограммы воплощается в жизнь.

Она завоевала популярность у зрителей. Полюбилась Большая кинопрограмма и тем, от кого зависит репертуарная политика кинопроката. Правда, оговоримся, что работники проката уделяли внимание Большой кинопрограмме в различной степени. Одни — всерьез и по-деловому (о них мы расскажем с большой радостью). Другие лишь сделали вид, что Большая программа им по сердцу, а отнеслись к ней, как к очередному мероприятию «для галочки». А ведь Большая кинопрограмма имеет самое непосредственное отношение не только к прокату фильмов. Разве широкое распространение достижений науки и техники до самых отдаленных уголков страны, до всех колхозников, рабочих, интеллигенции с помощью такого мощного вида пропаганды, как кино, разве это не действенное средство повышения культуры, развития эстетического вкуса, расширения кругозора советского человека?

Большая кинопрограмма — та форма кинопоказа, которая оказывает на зрителя многостороннее воздействие. Он смотрит художественный фильм и получает эстетический заряд, он смотрит картину о новом научном подвиге и с большей отчетливостью начинает ощущать великое многообразие связей науки и культуры современной действительности.

На страницах журнала постоянно публиковались материалы о Большой кинопрограмме (см. «Искусство кино», 1960, № 4, 6, 8, 10). Кстати, Главное управление кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР так и не ответило редакции, как оно относится к идее Большой кинопрограммы.

●

И вот спустя три года нам захотелось узнать: а как обстоит сейчас дело с Большой кинопрограммой, «идет ли она по стране», как сообщалось в одном из номеров журнала?

Не удивительно, что прежде всего возникло желание побывать в поселке Яковлево. Там, где впервые на суд зрителей была вынесена Большая кинопрограмма. Напомним, что тогда, зимой 1960 года, рабочие железорудной экспедиции горячо одобрили принцип показа фильмов по ленинской пропорции. Вот только два высказывания из многих.

— Начинание, прямо надо сказать, замечательное! — сказал в тот вечер бригадир каменщиков А. Захватаев.

— Программа для всех оказалась интересной, — отметил инженер Н. Абакумов.

...Мы в Белгороде. Здесь много переменилось за три года. Выросли улицы новых домов. На каждом шагу новостройки.

В самом Белгороде работает несколько кинотеатров. Среди них построенный по последнему слову техники широкоэкранный двухзальный.

Нас поразило то, что даже в субботние и воскресные вечера в зрительных залах много свободных мест. После многочисленных бесед со зрителями, работниками областной конторы проката, кино-

театров оптимистическое заявление заместителя заведующего отделом агитации и пропаганды Белгородского обкома КПСС А. И. Ромодановского о том, что в области с прокатом фильмов все обстоит благополучно, как-то потускнело. Конечно, кинематографу здесь уделяется много внимания. В частности, при Белгородской конторе кинопроката создана общественная комиссия с различными секциями, в которую вошли люди разных профессий.

Все это так. Но городские кинотеатры не стали очагами культурной жизни горожан, не стали театрами в подлинном значении этого слова.

Опыты проката Большой кинопрограммы в области удались лишь в малой степени. И вот почему.

Составлением Больших кинопрограмм областная контора всерьез не занимается. Директор кинотеатра на свой страх и риск подбирает репертуар программы. А если директор ошибается? В сущности, поправить его некому. Это и приводит, например, к тому, что в кинотеатре «Родина» на вечере Большой кинопрограммы, показывали художественный фильм и к нему всего лишь двухчастевую короткометражку.

Не пытались в Белгороде сочетать на вечере Большой кинопрограммы показ фильмов с выступлениями местной самодеятельности. И совсем трудно понять жалобы заместителя директора кинотеатра В. Г. Котелевцева, когда он говорит о том, что зритель не идет на Большую программу, если ее показывают в течение всей недели. Рассуждать так — значит не понимать сути дела. Демонстрирование Большой кинопрограммы требует от работников проката оперативности, гибкости, инициативы. Совершенно ясно, что лучшее время для вечеров Большой кинопрограммы — это суббота и воскресенье. Человек приходит в кинотеатр отдохнуть, провести целый вечер. Когда же он может посвятить отдыху целый вечер? Конечно, после трудовой недели.

Разумеется, Большую кинопрограмму можно давать и в будни. Но в этом случае надо учитывать запросы зрителя, чутко реагировать на его вкусы, желания и возможности. Скажем, рядом с кинотеатром расположено крупное предприятие, работающее в две смены. Видимо, следует организовать показ Большой кинопрограммы для рабочих второй смены утром. Нельзя забывать и детей.

●

Чувство разочарования постигло нас и в поселке Яковлево.

Скромное объявление, висевшее возле знакомого нам клуба извещало, что на вечере Большой кинопрограммы в первом отделении будет показано:

1. «Советским космонавтам — слава!».
2. «Иностранная кинохроника» № 17.
3. «Три кубка» (документальный фильм).
4. «Что такое ферриты» (научно-популярный фильм).
5. «Фитиль» № 2.

Во втором — художественный фильм «Телефонистка».

Обычная программа, составленная из фильмов, что были на базе проката. Но народ пришел посмотреть Большую кинопрограмму, хотя кассир не знал даже, по какой цене продавать билеты...

Да, кассир клуба не знал, что за первое отделение надо брать дополнительно десять копеек. Экспериментальный показ Большой кинопрограммы в поселке Яковлево зимой 1960 года по неведомым причинам оказался первым и последним.

Стоит ли описывать спор о том, кто в этом виноват, возникший между работниками клуба и начальником областной конторы проката Е. В. Бондаревой. Взаимные обвинения, во всяком случае, были обильными. Но факт остается фактом: Большая кинопрограмма, начав свое шествие по стране в поселке Яковлево, сюда ни разу больше не заглянула.

Ну, а зрители? Они дружно, как и в первый раз, поддержали идею проведения подобных вечеров. Неловко чувствовала себя, как нам показалось, Е. В. Бондарева. И мы ее прекрасно понимали. Ей приходилось краснеть, в сущности, за чужие грехи (в конторе проката она работала всего второй месяц). К тому же зритель оказался особенным. За время с зимы 1960 года многие из работников железорудной экспедиции побывали в длительных командировках за рубежом: в ОАР, Мали, Афганистане, Гане, на Кубе.

— Вы даже не представляете себе, — говорили нам в Яковлеве, — с каким интересом наши, яковлевские, смотрели бы фильмы об Афганистане, об африканских независимых государствах. Ни один рассказ не заменит фильма об этих странах. Мы знаем, что картины такие есть, но в наш клуб они почему-то не попадают.

— Говорят, что есть фильм о Курской магнитной аномалии. Если бы у нас демонстрировалась эта картина (речь идет о фильме «Великий дар природы»), народу пришло бы больше, чем на художественный фильм.

Почему же так случилось, что прокатные организации обошли вниманием рабочий поселок Яковлево?

●

Итак, в самом Белгороде и в поселке Яковлево с Большой кинопрограммой положение оставляет желать лучшего. А как же в других населенных пунктах

области? Официальный документ областной конторы проката говорит о том, что Большая кинопрограмма нашла здесь преданных и горячих сторонников. В Доме культуры рабочего поселка Борисовка, например, Большая кинопрограмма — явление обычное и регулярное. Каждую субботу и воскресенье по вечерам в этом Доме культуры зрители имеют возможность увидеть Большую кинопрограмму, они смотрят пятнадцать-семнадцать частей (короткометражные картины и художественный фильм). Жаль только, что в программах за три месяца (август — октябрь) нельзя найти ни фильмов о сельском хозяйстве, ни комедийных короткометражек.

Директор Борисовского Дома культуры К. А. Савенко сказал, что удлиненные сеансы (так работники проката кое-где называют вечера Большой кинопрограммы) привлекают много зрителей и экономически выгодны. К. А. Савенко с интересом встретил наше предложение демонстрировать Большую кинопрограмму для детей. Он сообщил, что при Доме культуры организован кинотеатр юного зрителя, весь обслуживающий персонал которого, начиная с директора и кончая контролерами,— сами школьники. С их помощью в ближайшее время и будет демонстрироваться детская Большая кинопрограмма.

Вечера Большой кинопрограммы так же регулярно проводятся и в райцентре Ракитное, и в селе Новая Борисовка, и во многих других местах.

К. А. Савенко сообщил далее, что ему установлен финансовый план, который составляет половину всего финансового плана для их района. Нас это насторожило. И вот почему.

Наугад мы заехали в село Верхопенье и на хутор Покровка Ивнянского района. Хотелось узнать, как демонстрируются там фильмы о сельском хозяйстве, бывают ли вечера Большой кинопрограммы. Надо сказать, что мы были прямо-таки атакованы колхозниками. За лето всего несколько раз они смотрели фильмы, которые демонстрировались под открытым небом. В Верхопенье клуб только строится, в хуторе Покровка в клубе живет колхозница с двумя детьми. Более пяти тысяч (!) потенциальных зрителей выпали из поля зрения проката. Какие уж тут фильмы о сельском хозяйстве, не до Большой кинопрограммы здесь. И слова Савенко о том, что его Дом культуры выполняет половину финплана, навели нас на грустные размышления: значит, во всем районе, по существу, фильмы смотрит столько же зрителей, сколько в Борисовке в одном Доме культуры.

При инициативной постановке дела Большая кинопрограмма не только не приносит убытков — она помогает выполнять финансовые планы.

И нет ли прямой связи между слабой организацией показа Большой кинопрограммы в Белгородской области с тем, что финансовый план здесь не выполняется в течение нескольких месяцев?

Из Белгородской области мы отправились на Харьковщину. Слева по шоссе показалось благоустроенное селение.

Мы оказались на территории Белгородской областной сельскохозяйственной станции. Ее директор Г. А. Рогов рассказал, что в этом хозяйстве рабочие регулярно смотрят фильмы о сельском хозяйстве, что кино бывает здесь часто, что вновь созданный отдел пропаганды передачи передового опыта (из семи человек) перед просмотрами организует чтение лекций.

Дождь мешал нам вести беседу. Мы попросили перенести разговор в клуб, чтобы заодно и осмотреть его.

— А клуб наш недавно сгорел,—сказал тов. Рогов.

— Где же вы смотрите картины?

— В том-то и дело, что нигде...

И на этой станции, которая, по словам тов. Рогова, определяет политику проката фильмов о сельском хозяйстве, теперь вообще не видят картин.

Едем дальше. На шоссе — трое «голосующих». Это рабочие из Харькова. Но живут они «за границей», в другой республике — Российской Федерации. Разговор зашел на интересующую нас тему. И вот что выяснилось. В селе Петровка Октябрьского района (все та же Белгородская область) колхозники видят фильмы только четыре раза в месяц. В селе Толоконном вообще нет клуба. И летом фильмы показывали всего несколько раз... на белой стене магазина. Теперь стало холодно, и колхозникам (тем, кто помоложе) приходится ездить смотреть картины в Белгород, за двадцать семь километров. Один из наших попутчиков Ф. И. Семенихин рассказал, что в одно из воскресений бригада девушек-колхозниц во главе с бригадиром потратила весь день, чтобы посмотреть «Телефонистку» в Белгороде. О Большой программе можно было уже и не спрашивать.

Нормально ли такое положение, товарищи из Главного управления кинофикации и проката?

●

Где-то на границе Харьковской области мы наконец освободились от преследований злого рока. И в Харькове и в селе Сеньково Купянского района организация проката фильмов далеко не совершенна. Но творческий огонек, живая заинтересованность делом директоров кинотеатров и клубов, с которыми нам довелось познакомиться, не шли ни в какое сравнение с виденным в Белгородской области.

В областной конторе кинофикации и проката утром состоялась очередная «летучка» директоров городских кинотеатров. После «летучки» начался разговор о Большой кинопрограмме. В Харькове такие сеансы называются «продленными».

Большая кинопрограмма, как ее понимают в Харькове, — это кинопраздники с набором фильмов по ленинской пропорции, с оркестром и танцами, с выступлениями лекторов и актеров, кинövикторинами, со специальными фотовыставками и выставками киноплакатов и, наконец, с премиями для самых больших знатоков кино. Такие праздники кино готовятся тщательно и заблаговременно. Например, у кинотеатра сада Шевченко было вывешено огромное панно, извещавшее о программе вечера; билеты продавались заранее.

Иными словами, то, что писалось в первых статьях о Большой кинопрограмме, как о мечте, здесь, в Харьковской области, довольно успешно осуществляется.

Требуется слишком много места, чтобы подробно описать интересные дела работников Харьковского проката. Упомянем, что в Харькове работают общественные кинотеатры при домоуправлениях, при школах, что все городские кинотеатры шефствуют над сельскими клубами.

Здесь нам хотелось бы высказать вот какое соображение. Слов нет, в работе проката есть недостатки, о которых нельзя не говорить. (Иначе как же от них избавиться?) Но, говоря о теневых сторонах работы проката, нужно ли при этом забывать о том, что многие организации (партийные, комсомольские, советские, печать, радио, телевидение) нередко ограничиваются либо контролем от случая к случаю, либо вообще не оказывают помощи конторам проката. А ведь работники проката сталкиваются с такими проблемами, которые без активной помощи общественности решить невозможно.

Киномеханик В. П. Бабенко из села Берестовинки Красноградского района на Харьковщине жалуется на неоперативность проката. В Берестовинках киевская студия кинохроники снимала для журнала «Радянська Україна» его односельчанина Героя Советского Союза Николая Себро, работающего ныне трактористом. В течение года не мог киномеханик выпросить этот журнал, чтобы показать в своем колхозе. Не может он и по сей день показать мультипликацию «Чудесница», о которой столько читал в газетах и журналах. Причина, от конторы местного проката не зависящая, — нет ни одной копии!

Или еще пример. В Харькове работники кинотеатра «Родина» решили открыть детский кинотеатр в отслужившем свой срок самолете. Его прекрасно оборудовали, затратили уйму энергии. Эта идея показалась





заманчивой, и о ней в Харькове много говорилось. Писал об этом и журнал «Советский экран». Но заметка в «Советском экране» только огорчила энтузиастов из «Родины». Дело в том, что они потерпели поражение в единоборстве с городской пожарной охраной, запретившей показ фильмов в самолете. О шумной кампании в печати все забыли, а интересное начинание захлебнулось в бюрократическом равнодушии. Проиграли от этого юные зрители, которым взрослые надавали обещаний, но не выполнили их.

Нам кажется, что к этой идее стоит вернуться, что работникам кинотеатра «Родина» надо помочь. Вероятно, не должен остаться в стороне и горсовет Харькова. Что же касается претензий пожарников, то отыскать огнеупорную защиту не представляется в наши дни невыполнимой задачей.

Большая кинопрограмма — будем все-таки называть так вечера с подбором фильмов по ленинской пропорции — в Харьковской области стала делом привычным. Директора кинотеатров сами проявляют инициативу и требуют от контор проката короткометражные фильмы. И что интересно отметить — фильмов «малых форм» теперь уже не хватает! Об этом говорят и директора кинотеатров и руководители проката.

А ведь у документалистов и «научно-популярников» стало привычкой сетовать на то, что их фильмы не видит зритель только по вине проката.

Вот что пишет о работе харьковского кинотеатра «2-й Комсомольский» в третьем квартале прошлого года директор этого театра А. Фоменко:

> «В практику работы кинотеатра вошла систематическая демонстрация научно-популярных и хроникально-документальных фильмов путем проведения удлиненных сеансов. В III квартале проведено вместо плановых 15 сеансов — 47 удлиненных сеансов, на которых обслужено 12 тысяч зрителей. Проведено три вечера Большой кинопрограммы, один из них в подшефном Золочевском районе. Проведен вечер Большой кинопрограммы, посвященный годовщине полета в космос Германа Титова. Порядок вечера был такой: приглашен духовой оркестр, который играл до начала лекции, затем лекция о развитии советской космонавтики, сатирический журнал «Фитиль», «Снова к звездам» и художественный — «713-й просит посадку». На вечере присутствовало 400 человек...
>
> В Золочевском районе вечер Большой кинопрограммы проведен на тему «Народы мира в борьбе за мир». На вечер также был приглашен духовой оркестр, демонстрировались фильмы: «Фитиль» № 1, «За рампой Америка», «713-й просит посадку». Характерно, что на этом вечере выручка от сеанса была в два раза больше, чем на обычном вечернем сеансе. В подготовке к вечеру нами была подготовлена по району большая реклама. На этом вечере была проведена заочная конференция кинозрителей, которые отметили положительные и отрицательные стороны работы Дома культуры».

Начальник Харьковской областной конторы кинофикации и проката тов. А. Г. Середенко пожаловался на отсутствие оборудованных фильмохранилищ. Из-за этого, сказал он, короткометражные фильмы на областной базе лежат навалом... в печи кирпичного завода, и трудно разобраться, где какой фильм находится.

— А почему эти фильмы должны быть на складе?— спросили мы. — Разве трудно составить Большую кинопрограмму и пустить ее по прокатному «кольцу», а вслед с интервалами посылать другие программы. Таким образом, фильмокопии не будут загромождать хранилище, оборачиваемость короткометражек повысится и, главное, появится возможность давать регулярно Большую кинопрограмму. Для сельских киноустановок, где не надо, как в городском кинотеатре, сдваивать сеансы, это особенно приемлемо.

Это предложение на следующий день нашло поддержку в Купянском межрайонном отделении проката.

Рано утром мы вместе с директором харьковского кинотеатра «Родина» — шефа клуба в селе Сенько-во — В. А. Степиной отправились на междугороднем автобусе в районный центр Купянск.

В Купянске мы познакомились с одним из ветеранов украинского кинопроката, начальником Купянского отделения А. И. Рочняком.

Еще лет за десять до войны он начал свой трудовой путь в деревне Сеньково сельским киномехаником. Коробки с фильмами носил за десятки километров на спине, потом возил их на подводе, исходил и изъездил район сотни раз вдоль и поперек. Он знает запросы зрителя и все интересное, новое смело берет на вооружение. Вот и сейчас, услышав о том, что Большую кинопрограмму можно пускать по «кольцу», он уговорил В. А. Степину оставить фильмы в конторе, чтобы на следующий день попробовать применить это новшество у себя в районе. И тут же запланировал показ Большой кинопрограммы в Подолах, Курилове, Притулове и других пунктах.

А. И. Рочняк рассказал нам, что Большая кинопрограмма у них показывается часто и в значительной степени помогает выполнить финансовый план. Однако короткометражных фильмов теперь не хва-

тает и в Купянском районе. Трудно составлять разнообразные, интересные программы, когда на все отделение есть одна-единственная копия «Фитиля». Такого, к примеру, фильма, как «За передовую агротехнику сахарной свеклы», вообще нет. И это в районах, где выращиванием сахарной свеклы занимаются почти все колхозы и совхозы. А если короткометражные картины и есть, то не больше чем в одной копии на шесть густонаселенных районов области.

Картина «Новые сельскохозяйственные машины для уборки кукурузы» нужна здесь как воздух. А получена она в одной копии. В лучшем случае ее смогут посмотреть последние зрители только через восемь месяцев.

А. И. Рочняк далее рассказывал нам, что энтузиасты кино оказывают работникам проката огромную помощь. Так, агроном Пискунов из колхоза имени Димитрова Купянского района сам приезжает на базу, получает фильмы и перед сеансами читает колхозникам лекции.

Хороших, горячих людей, по-настоящему любящих свое дело, много среди кинофикаторов Харьковщины.

В селе Сеньково мы познакомились с удивительным человеком. Это была кассир местного клуба Лищенко, как ее здесь все называют — Трофимовна.

Про нее в Сенькове ходят легенды. Небольшого роста, уже не в тех годах, чтобы не думать об отдыхе, Трофимовна вездесуща. Она не просто продает билеты. Трофимовна — горячий пропагандист кино: расскажет, о чем картина и какие актеры в ней участвуют. Она не сидит в кассе, не ждет, когда к ней придет зритель. Со своей видавшей виды сумкой появляется она в самых неожиданных местах, на сельском базаре, например. А односельчане в шутку говорят, что от Трофимовны нет спасенья, что если встретишься с ней, лучше сразу же без лишних слов покупай билет. Сопротивление бесполезно.

Большую кинопрограмму колхозники в Сенькове единодушно одобрили. Они рассказали о том, что интересно проходят в сельском клубе тематические вечера. Например, очень всем понравился вечер на тему «Труд красит человека», который был организован школой и районной библиотекой по материалам выступления украинской колхозницы Н. Г. Заглады. Много народу бывает и на зрительских конференциях, которые сопровождаются докладами, показом агротехнических фильмов.

Заведующий учебной частью сеньковской школы С. П. Фесенко придерживается мнения о том, что вечера Большой кинопрограммы должны быть организованы на определенную тему, но и развлечения — танцы, кинovикторины — играют, конечно, свою роль, о которой не следует забывать.

●

А как привилась Большая кинопрограмма в Москве? В Управлении культуры при Исполкоме Моссовета нам сообщили, что Большая кинопрограмма демонстрируется в сорока кинотеатрах столицы. В большинстве кинотеатров такие сеансы проводятся в субботние и воскресные вечера. Почти все сеансы Большой кинопрограммы прошли с аншлагами.

Значительно увеличилось число зрителей, просмотревших документальные и научно-популярные фильмы. Если раньше на сеансе хроникальных фильмов присутствовало 50—60 процентов зрителей, то на сеансах Большой кинопрограммы процент посещающих доходит до 80—100.

Что же входит в первое отделение программы? Например, в субботу, 20 октября прошлого года Большая кинопрограмма демонстрировалась в одиннадцати кинотеатрах города. И, как правило, в первое отделение входили только документальные картины. Ни одного мультфильма, ни одной комедийной короткометражки!

Немалый опыт по работе над Большой кинопрограммой накопили кинотеатры «Прогресс» и «Пламя», начавшие одними из первых ее проведение. В этих кинотеатрах на вечерах Большой кинопрограммы сложился постоянный контингент зрителей, здесь проводятся тематические вечера — на атеистическую тему, молодежные субботы и т. д.

Интересно организует подобные же вечера кинотеатр «Красная Пресня».

— Наши зрители знают, — говорит директор «Красной Пресни» Г. П. Рудаков, — что каждую субботу и воскресенье на сеансе в 21 час о б я з а т е л ь н о будет вечер Большой кинопрограммы. Строится он следующим образом. Вначале выступает с небольшим сообщением о новых фильмах председатель совета содействия пенсионер Д. С. Кизельштейн, он рассказывает о картинах, которые будут демонстрироваться в кинотеатре на следующей неделе. Затем начинается первое отделение, в программу которого наряду с короткометражными документальными фильмами мы начали в последнее время включать и небольшие концерты участников художественной самодеятельности. Например, 20 октября выступали молодые рабочие сахарного завода.

На вечерах Большой кинопрограммы свободных мест у нас почти не бывает. И в экономическом отношении выгодно: за 9 месяцев 1962 года было проведено 70 сеансов Большой кинопрограммы, а это 18 837 зрителей, то есть плюс к плану — 18 837 гривенников.

Нужно сказать, что кинотеатр «Красная Пресня» начал проводить такие вечера сравнительно недавно,

и поэтому тов. Рудаков считает правильным и полезным то, что методический кабинет Управления культуры Исполкома Моссовета распространяет опыт проведения Большой кинопрограммы по всем кинотеатрам Москвы.

Ни один из директоров кинотеатров, с которыми нам пришлось разговаривать лично и по телефону, не сетовал на нелюбовь зрителей к Большой кинопрограмме, не жаловался на невыгодность ее демонстрирования. Естественно возникает вопрос к Управлению культуры Исполкома Моссовета: почему не все кинотеатры Москвы используют предоставившуюся им возможность улучшения обслуживания зрителей?

— Мы очень переживали вначале за эти вечера,— рассказывает директор кинотеатра «Пламя» Е. Д. Штейнбах.— Поэтому мы старались давать на сеансе Большой кинопрограммы фильм, еще не демонстрировавшийся на экранах. Но практика показала, что зрители рассматривают первое отделение не как какую-то обязательную нагрузку к художественному фильму. Наоборот. Часто в субботу раздаются звонки: зрители интересуются программой короткометражных фильмов. Ну, и, само собой, художественный фильм должен быть хорошим. Так, Большая кинопрограмма на тему «Навстречу XIV съезду комсомола» (с фильмом «Девчата» во втором отделении) вместо намечавшихся нами десяти вечеров шла с аншлагами двенадцать.

И даже в Москве основная претензия кинопрокатчиков — малое количество копий новых хроникально-документальных фильмов.

— Мы хотим устроить цикл вечеров Большой кинопрограммы на атеистическую тему,— продолжает т. Штейнбах,— а фильмов-то мало, копий нового документального фильма дают на Москву 4—5, да и то попадают они вначале в специализированные кинотеатры. Работать не с чем...

С прокатом новых документальных фильмов не везде благополучно даже и при наличии копий. Так, во Владимирской областной конторе кинопроката нет даже сведений о количестве специальных сеансов хроникально-документальных и научно-популярных фильмов и обслуженных ими зрителях. Такой учет помог бы, например, установить, что в крупном промышленном городе Владимире фильм «Люди голубого огня» увидели всего лишь 712 человек (на 11 сеансах), «Снова к звездам» — 2230 зрителей (на 33 сеансах), а «Голоса целины»... 46 (!). Насколько больше людей посмотрело бы эти картины, будь они включены в сеансы Большой кинопрограммы.

В той же Владимирской области, в Юрьев-Польском районе, например, очень интересно проходят такие вечера.

Вошла в жизнь Большая кинопрограмма во многих городах и районах страны: нам сообщают об этом и из Полтавы, и из Риги, из Куйбышева.

Настало время обобщить опыт работы лучших кинотеатров и внедрить его везде.

●

Настало время также задать вопрос работникам культурно-массового отдела ВЦСПС: когда же профсоюзные клубные киноустановки начнут шире практиковать вечера Большой кинопрограммы (им же это легче делать, чем кинотеатрам)?

Сейчас нельзя уже говорить о том, что документальные и научно-популярные фильмы пылятся на полках фильмохранилищ. Наоборот, копий не хватает. Мы спрашиваем товарищей из Министерства культуры СССР, ответственных за это дело: когда прекратится такое положение, что фильмы о космическом полете Юрия Гагарина или Германа Титова сельский зритель практически может увидеть лишь через год, а то и два после этих событий?

Кто должен помогать сельским киномеханикам в подборе фильмов для Большой кинопрограммы? Кто ответствен за то, что в Харьковской конторе проката нет, например, ни одной копии мультфильма «Чудесница»?

Как сделать так, чтобы сельские клубы и кинопередвижки смогли выдержать острую борьбу за зрителя — да, да, именно борьбу — с телевидением (ведь для многих жителей деревень премьера фильма бывает через несколько месяцев после того, как они посмотрели его по телевизору)?

И разве не права директор рижского кинотеатра «Айна» В. Ж. Лупте, считающая, что программа трех — трех с половиной часового зрелища, если она подобрана неудачно, вместо отдыха утомляет зрителя?

В последнее время работа проката стала притчей во языцех в нашей печати. Конечно, критиковать репертуарную политику не трудно. Для этого достаточно посмотреть программу на уличном стенде. А вот рассказать об одном вечере Большой кинопрограммы или хотя бы сообщить читателям о том, что в таком-то кинотеатре состоится Большая кинопрограмма, не удосужилась ни одна местная газета. А жаль. Потому что кроме критики прокату нужна творческая и по-настоящему деловая помощь.

Белгород — Харьков — Москва

Е. ГОЛДОВСКИЙ

Заслуженный деятель науки и техники, профессор

Кинотехника завтра и послезавтра

Мы пришли как раз вовремя: генеральный директор только что начал доклад «Наша киностудия за последние двадцать лет». Вот его краткое изложение.

— Многое изменилось за двадцать лет на студии. Иным стал ее внешний облик. Исторической вехой, несомненно, было прекращение строек на ее территории. Одновременно стало возможным осуществить безопасную пешеходную связь между отдельными зданиями, когда двор студии наконец заасфальтировали.

Знаменитый сад, посаженный много лет назад, сильно разросся. Но по-прежнему неясен вопрос о том, собирают ли в нем фрукты.

Мы выпускаем теперь, в восьмидесятых годах, в пять раз больше картин, чем двадцать лет назад. Но павильоны и цехи студии, как и раньше, мало загружены. Причиной этого являются гигантские сдвиги в области технологии и техники производства фильмов.

Многие полагают, что фильмы сейчас снимают только телевизионными методами и используют запись изображения на магнитной или термопластической ленте. Это верно лишь отчасти. Действительно, телевизионная аппаратура обеспечивает возможность многокамерной киносъемки, производимой в нескольких декорациях одновременно. Режиссер может по экранам видеоконтрольных кинескопов контролировать и управлять ходом съемки, проводимой в разных, часто весьма удаленных друг от друга точках. Это позволяет быстро проводить необходимую репетиционную работу, в процессе которой устанавливаются характер и особенности мизансцены, игры актеров, последовательность включения съемочных камер, требуемые эффекты освещения, типы необходимой съемочной оптики и т. д.

В результате окончательная съемка отрепетированных таким образом кадров фильма киносъемочными аппаратами производится почти непрерывно, часто в логической последовательности, определяемой сценарием, что благоприятно сказывается на работе режиссера и актеров и значительно сокращает процесс производства кинокартин.

Для киносъемки телевизионным методом современные системы цветного и черно-белого телевидения непригодны. Качество изображения здесь намного уступает достижениям кинематографа. Так, на экране телевизора каждый кадр состоит примерно из четырехсот тысяч элементов, в то время как в изображении кадра на кинопленке их более двух миллионов. Поэтому киноизображение воспроизводит мелкие детали предметов не только на крупных, но и на общих планах. В связи с этим «замкнутые» (без выхода в эфир) телевизионные системы, служащие специально для проведения киносъемок, но разлагающие кинокадр не на 625 (телевизионный стандарт в СССР), а на 1500 строк, получили широкое распространение, так как съемку на пленку можно осуществить непосредственно с телевизионных экранов, на которых изображаются отдельные сцены. Отмечу, что комбинированные кадры фильмов в основном снимаются только так. Телевизионный метод в этом случае позволяет достигнуть значительно лучших результатов и более простыми способами, чем киносъемка по способам рирпроекции, блуждающей маски и другим, ранее требовавшим сложного кинотехнического оборудования и специальной технологии.

Запись изображения на магнитную пленку, а также термопластическим способом применяется как для контроля процесса киносъемки, так и в производстве фильмов, которые представляют рулоны магнитной или термопластической ленты без видимого на ней изображения. Но мы считаем, что кинематографический метод производства картин дает лучшие результаты. Это следует из того, что при фотографировании каждого кадра (а их в картине около

150 тысяч) киносъемочный аппарат снимает его сразу, в то время как телевизионные способы съемки для этого требуют раздельной фиксации нескольких миллионов отдельных элементов изображения. Кроме того, изображение на магнитной или термопластической ленте невидимо глазу, что затрудняет монтаж фильма.

В настоящее время кинематографический метод производства фильмов заметно усовершенствован и упрощен, поэтому он используется при создании значительной части нашего выпуска игровых художественных картин. Мы не применяем почти никаких сложных декораций. В случае необходимости проще не строить их, а использовать соответствующие помещения. Когда нужно, например, снять сцену в старинном французском замке, мы связываемся с нашим парижским представителем. За один день съемочный коллектив успевает посетить такой замок во Франции, сняться там и вернуться обратно.

В павильонах мы производим съемку небольших интерьеров, камерных сцен, крупных планов и специальных декораций. Освещение при съемке производится с помощью газосветных ламп, которые светятся под влиянием высокочастотных электрических колебаний. На съемочной площадке поэтому нет сети электрических проводов для питания источников света, которая сопутствовала каждой киносъемке в прежние времена. Нет и микрофонных кабелей, всюду уже давно применяют радиомикрофоны, размеры которых так малы, что попасть в кадр и затруднить съемку актеров они никак не могут. Уровень освещения при киносъемке такой же, как мы имеем в быту, на заводах и фабриках. Этого удалось достигнуть за счет значительного увеличения светочувствительности фотографических слоев. Применяемые для съемки черно-белые и цветные кинопленки имеют светочувствительность в 3000—5000 единиц ГОСТа, а для специальных целей есть пленки с чувствительностью в несколько раз большей.

Сейчас актеры уже не жалуются на высокую яркость киноосветительных приборов и создаваемую ими жару, затрудняющие игру, как это было двадцать лет назад. Наоборот, они часто заявляют, что света мало и освещенность сцены надо поднять, иначе играть трудно из-за плохой видимости.

Кинооператор давно расстался со съемочной камерой. Она управляется на расстоянии. Сидя у пульта, он со своими ассистентами имеет возможность перемещать кран или штатив со съемочным аппаратом в любом направлении.

Но и в тех случаях, когда оператору приходится непосредственно управлять аппаратом, это не составляет большого труда. Съемочная аппаратура значительно усовершенствована и упрощена. В механизме ее больше электрических узлов, чем механических, и даже грейферный работает по электромагнитному принципу.

Киносъемочный аппарат сейчас легче, чем раньше, в несколько раз. Меньше весит и кинопленка, которая для съемочных целей (где не требуется многократный ее прогон через механизм) изготовляется в три раза более тонкой, чем прежде.

Изменить фокусное расстояние объектива можно, не подходя к аппарату, так как съемочные камеры снабжены набором объективов с переменным фокусным расстоянием. Поскольку каждый из объективов плавно изменяет его в пять-десять раз, то практически фокусное расстояние можно изменять в сотни раз. Наводка на резкость производится также автоматически. Чтобы это осуществить, объекты съемки снабжаются небольшими радиопередатчиками, посылающими свои сигналы в направлении съемочной камеры. Эти сигналы, принимаемые особыми органами, обусловливают необходимые перемещения объектива в процессе его фокусирования в зависимости от расстояния до объекта съемки.

Габариты таких радиопередатчиков весьма невелики в связи с огромными успехами, достигнутыми в области квантовой радиоэлектроники. Для примера укажем, что миллионы деталей этой микрорадиоаппаратуры занимают объем всего в кубический сантиметр. Поэтому микрорадиопередатчик для наводки на резкость съемочных объективов легко поместить, например, в пуговице пиджака актера.

Кинооператор не беспокоится сейчас и о необходимой экспозиции при съемке. Установление отверстия диафрагмы, обеспечивающего требуемое качество изображения, достигается автоматическим устройством, безошибочно срабатывающим в соответствии с уровнем освещенности снимаемой сцены.

С пульта управления, включая его кнопки, кинооператор, ассистенты и осветители обеспечивают быстрое управление съемочным процессом. А на находящемся у пульта телевизионном экране вся съемочная группа, и в первую очередь режиссер, все время видят снимаемую сцену такой, какой она получится на кинопленке. Это позволяет съемочной группе работать более уверенно, устраняет необходимость съемки лишних дублей, ускоряет процесс производства картин. Кстати, о дублях. К великой радости творческих работников, число их не ограничено. Однако практически никто не снимает больше четырех-пяти дублей. Причин этому две. Во-первых, высокая техническая оснащенность и организация кинопроизводства исключают многие ошибки при съемке отдельных сцен. Во-вторых, все дубли снимают по специальным перфокартам, включающим киноаппаратуру в точно такой же последовательности, которая была принята в процессе первой съемки данного плана. Управляющие сигналы на перфокарте

наносятся автоматически согласно выполненным включениям, произведенным с пульта. Таким образом, каждый дубль точно повторяет предыдущий, а значит, новым элементом сцены могут быть только нюансы игры актера.

Двадцать лет назад мы могли получить готовый к просмотру материал из цеха обработки пленки только через сутки после съемки. Сейчас заснятая кинопленка обрабатывается непосредственно в киносъемочной камере. Практически снятую сцену можно видеть на экране уже через десять-пятнадцать минут, после того как она и ее дубли сняты. При этом отпадает и копировка позитива. Фотографически обработанная заснятая съемочной камерой пленка дает не негативное изображение, а представляет готовый для демонстрации позитив. Это не только позволяет быстрее снимать, но и обеспечивает немалую экономию в расходе пленки.

Все сказанное позволяет нам значительно ускорить производство кинокартин. Теперь мы снимаем самый большой «постановочный» фильм за два-три месяца.

В заключение отмечу, что претензии кинотехников к творческим работникам по поводу недостаточного использования ими новых систем кинематографа давно ушли в прошлое. Режиссеры убедились, что плохие фильмы не становятся лучше, если они сняты на пленке большего формата. Зато хорошие намного выигрывают, когда они используют разумно выбранную систему кинематографа.

На студии снимают картины по разным системам. Художественный совет утверждает изобразительное и звуковое оформление будущего фильма в зависимости от его сценария. Споры о крупных планах на больших экранах прекратились с тех пор, как в технику кинематографа прочно вошли экраны изменяющихся размеров в зависимости от содержания демонстрируемых кадров. И все же большинство кинокартин снимают и сейчас на тридцатипятимиллиметровой пленке с обычным соотношением сторон изображения 1,37:1. Зато звук во всех выпускаемых картинах стереофонический — преимущества объемного звучания настолько очевидны, что одноканальная запись звука в кинематографии практически не применяется. Фильмы записываются только магнитным способом, и магнитная фонограмма полностью вытеснила оптическую на всех видах копий.

Кстати, о копиях. Их печатают прямо с позитивного изображения, которое образуется на обратимой пленке, применяемой при съемке, так что негатива фильма вообще не существует. Процесс изготовления копий производится на автоматически работающих агрегатах, в которых объединено копирование, фотографическая обработка, сушка и контрольная проекция. Работа же обслуживающего персонала заключается лишь в том, чтобы зарядить в этот агрегат кинопленки и наблюдать за показаниями приборов. Примечательна производительность агрегата: он дает около трех тысяч метров готового тридцатипятимиллиметрового позитива в час.

●

Вечером того же дня мы пошли смотреть новый фильм «Прогулка на Венеру» в один из кинотеатров-автоматов. Эти театры отличаются особенно высоким качеством показа фильмов, так как все операции (а их не менее шестидесяти!) производятся не киномехаником, а автоматически и с помощью особых устройств, выполняющих данную задачу значительно лучше.

Опустив жетон-билет в приемное устройство одной из вращающихся дверей, мы заставили открыться ее и пропустить нас в фойе.

Площадь фойе довольно значительна, в нем удобно располагаются рано пришедшие зрители.

В фойе имеется буфет, в котором установлено несколько обслуживающих его автоматов.

По звонку открываются многочисленные двери, ведущие из фойе в кинозал. Это осуществляется автоматически от программного устройства центральных часов.

Зрительный зал обеспечивается кондиционированным воздухом. В любое время года температура воздуха в нем составляет около 18°. Воздух необходимой температуры и влажности театр получает от районной сети кондиционирования, которая снабжает не только театры, но и ряд промышленных предприятий и жилых домов.

В зале располагаются два телепередатчика, которые по проводам передают телевизионные сигналы на экран приемного телевизора в кабинете управляющего театром. В поле зрения первого телепередатчика находится весь кинозал. Чувствительность передающей трубки такова, что она позволяет получить на экране кинескопа яркое изображение и в освещенном зале и во время сеанса, когда зал освещается только отраженными от экрана лучами света. Независимо от уровня освещенности в зале экран кинескопа благодаря автоматической регулировке всегда дает яркую картину всего, что происходит в кинозале.

Второй телепередатчик обращен своим объективом к киноэкрану, поэтому на экране приемного телевизора можно в течение всего сеанса видеть демонстрируемый фильм.

Звуковое сопровождение фильма также передается в кабинет управляющего, так что он может не только контролировать качество киноизображения, но и качество звука.

После третьего звонка двери кинозала автоматически закрываются, включаются темнители света,

и освещение зрительного зала постепенно снижается. Через минуту начинается демонстрация Большой кинопрограммы. В шестидесятых годах она получила широчайшее распространение. С тех пор авторы документальных и научно-популярных фильмов уже не жалуются, что плоды их труда дряхлеют в хранилищах.

Демонстрация фильмов производится из полностью автоматизированной киноаппаратной. В ней давление воздуха искусственно поддерживается выше атмосферного. Это сделано для того, чтобы пыль — самый большой враг кинопленки — не проникала в аппаратную и в установленную киноаппаратуру, а наоборот, «выдувалась» наружу, не задерживаясь в помещении.

Телепередатчик киноаппаратной позволяет управляющему видеть в своем кабинете на экране кинескопа, как работают кинопроекционные аппараты и другое оборудование.

Проекторы снабжены кассетами непрерывного действия, благодаря чему можно многократно демонстрировать одну и ту же копию фильма без ранее применявшихся перемоток и перезарядок пленки.

Особый интерес представляет проекционный источник света кинопроектора. Это небольшая лампа накаливания мощностью примерно такой же, как и у настольной лампы. Создаваемый ею световой поток дает ничтожную освещенность громадного экрана кинозала. Однако этот экран особенный, он использует электролюминесценцию, т. е. свечение, возникающее при возбуждении твердого тела электрическим током.

Свет, падающий из объектива проектора на такой экран, только управляет его свечением. А само свечение вызвано тем, что к пластинам этого экрана подано независимое от проектора напряжение электросети кинотеатра-автомата. Таким образом, экран в данном случае является своеобразным усилителем света.

Использование проекционного источника света малой мощности совершенно снимает вопрос об охлаждении фильма в проекторе, что было необходимо при применяемых ранее мощных кинопроекционных дуговых лампах. Поэтому кинопленка в проекционном аппарате не испытывает никаких деформаций, и раз установленная резкость изображения на экране остается неизменной. Впрочем, кинопроектор снабжен на всякий случай также устройством для автоматического фокусирования киноизображения.

Особенностью киноаппаратной является наличие в нем аппаратуры, позволяющей на том же люминесцентном экране демонстрировать фильмы, передаваемые по эфиру (или кабельной сети) телевизионными методами. В этом случае из специального телевизионного центра передается один или несколько фильмов, проектор же кинотеатра-автомата принимает сигналы любого из них и показывает его на экране зрительного зала.

Здесь, как и при телевизионной киносъемке, приходится пользоваться передачей изображения кадров при числе строк порядка 1500. Данный способ кинопоказа позволяет значительно уменьшить число необходимых прокатных фильмокопий и обеспечивает возможность демонстрации в кинотеатре нескольких кинокартин и быстрой смены программ.

Для телепередачи спортивных встреч, выступлений ораторов и других событий в кинотеатре также предусмотрена соответствующая телевизионная проекция на большой экран. Ее используют часто, перед показом кинокартины.

Заметим, что эксплуатация кинотеатра-автомата совсем непохожа на ту, которая существовала ранее.

Этот кинотеатр имеет штат, состоящий всего из двух-трех человек, включая и управляющего.

Специальная бригада, включающая киномехаников-наладчиков, ежедневно после окончания сеансов приезжает в кинотеатр. Примерно за два часа работы она производит (с помощью специальных машин) уборку всего помещения кинотеатра, которое состоит из кассового зала, фойе, зрительного зала, буфета, туалетных комнат, кабинета управляющего, киноаппаратной и кладовой. Кроме того, она оформляет фасад и фойе кинотеатра с помощью привезенных рекламных щитов, плакатов и т. п.

Киномеханики-наладчики привозят копию фильма, отвечающего репертуарному плану кинодемонстрации в данном театре. Они осматривают всю киноаппаратуру, смазывают и проверяют ее, производят перезарядку проекционных аппаратов, и, если нужно, исправляют мелкие недостатки, отмеченные в специальном акте в течение прошедшего дня эксплуатации.

●

Говорить о будущем нельзя без мечты. И нельзя мечтать без фантазии. Но мы уже привыкли к тому, что то, что сегодня является фантастикой, завтра входит в жизнь.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ

Венеция, 1962

Размышляя об итогах минувшего кинематографического года, нельзя не вспомнить о победах, завоеванных советскими фильмами за рубежом.

Минувший год был годом растущего воздействия нашего искусства на развитие мировой кинематографии, годом дальнейшего роста и укрепления ее прогрессивных сил.

В этих заметках мы коснемся участия наших фильмов на одном из крупнейших киносоревнований года — на XXIII Венецианской «мостре».

То, что наша кинематография впервые в истории этого старейшего и наиболее буржуазного по своему духу фестиваля получила подряд два «Гран при», имеет принципиальное значение для всего современного киноискусства. Эти победы, завоеванные в серьезном соревновании, говорят о многом. Их нельзя рассматривать изолированно от борьбы основных течений в современном кино.

Программа Венецианского фестиваля была широка и представительна. У нашего искусства, принесшего на этот международный смотр свой круг идей, свои творческие достижения, было множество конкурентов. Венецианская «мостра» стала ареной соревнований не только художественных школ и стилей, но и местом борьбы творческих методов, мировоззрений, идей.

Над Палаццо дель чинема на венецианском Лидо развевались флаги тридцати четырех стран. В конкурсе участвовало двадцать пять фильмов. Среди постановщиков и участников этих фильмов Годар, Пазолини, Стенли Кубрик, Торре-Нильссон, Лоуренс Оливье, Симона Синьоре, Анна Маньяни, Эммануэль Рива и множество других крупных мастеров. Много неведомых нам имен было в конкурсе дебютантов.

Хочется начать с одного из первых впечатлений. Среди пышных реклам наше внимание привлекли маленькие машины с плакатами «La Commare Secca». Они были вездесущи. На каждом шагу в глаза бросалось: «La Commare Secca», «La Commare Secca». На римском диалекте это звучит как «Худая кума», «Карга», «Костлявая» — одним словом, смерть. Таково было название одного из рекламируемых фильмов, и в нем невольно выразилась черта, характерная для многих картин. Мы увидели широкий набор смертей, ужасов, страданий. Одна героиня гибнет в уличной драке, другой разрывают губы, добивают камнем на берегах Тибра, третья проводит последние часы жизни в ожидании неизбежной смерти от рака, четвертая томится в заточении, которое хуже, чем смерть. Такова же судьба и многих героев — одного убивает мстительный ревнивец, другого — обманутая женщина, третий умирает в тюремном карцере...

Но дело не только в обилии смертей.

Фестиваль познакомил с целой галереей образов людей, искалеченных жизнью, доведенных до отчаяния, до преступления, душевнобольных...

«Стоп! — может сказать читатель. — Ясно! У нас уже немало было написано об этих чертах кризиса буржуазного кино, о его пристрастии к показу самых ужасных и темных сторон жизни».

Верно, об этом было много написано. И многое из написанного было верным. Но давайте на этот раз не торопиться с выводами. На деле далеко не все обстоит так просто. Попробуем разобраться в сложном переплетении идей, взглядов, художественных тенденций, представленных на этом смотре. Обратимся к мастерам, к произведениям.

●

Начнем с фильмов-«полпредов» наиболее враждебных нам течений в современном буржуазном кино.

Стенли Кубрик считается одним из ведущих мастеров Голливуда. Он начинал прогрессивными картинами — документальными, антивоенными («Пути славы»). Он ставил и детективные фильмы («Поцелуй бандита», «Вооруженное ограбление») и ком-

мерческие боевики в стиле «суперколоссаль», такие, как «Спартак». На примере его творческой биографии можно видеть, как засасывает трясина коммерческого кино одаренных и талантливых художников.

В Венеции режиссер выступил с картиной «Лолита». Она была серьезной ставкой Голливуда в соревновании. Взяв для экранизации нашумевший бестселлер Набокова — полупорнографическую книжку, снискавшую скандальную известность не только в Америке, но и в Европе,— фирма не поскупилась на расходы, на рекламу своего боевика. Огромные световые транспаранты, плакаты чуть ли не на каждом фонарном столбе. На улицах раздавали красочные проспекты, патефонные пластинки и даже противосолнечные очки в оправе из двух сердечек.

Но расходы на рекламу не оправдались: фильм провалился, хотя сделан он профессионально ловко, а во многих местах с подлинным художественным блеском. В прологе, например, режиссер задался целью поставить набившую оскомину в буржуазном кино сцену убийства так, чтобы она по-новому защекотала нервы. Здесь все: и причудливый беспорядок дома, куда приходит на рассвете герой, чтобы покарать своего соперника, и хозяин, который никак не может протрезветь, и нелепая в данных обстоятельствах игра в пинг-понг,— остраненно, необычно. Эти эпизоды, как и бегство жертвы, оборванное очередью пуль, дырявящих прислоненную к стене картину, за которой спрятался преследуемый,— точно рассчитанный детективный аттракцион. Он призван разжечь интерес зрителей.

Но их еще нужно заставить поверить, что перед ними настоящая жизнь. И первые части картины изобилуют сочными жанровыми сценами, передающими характерные черты американского быта. Здесь все достоверно; блестяще играет роль матери Лолиты актриса Шелли Уинтерс, создавая образ ограниченной, болтливой вдовушки-мещанки. Этому образу, картинам жизни начинаешь верить. И лишь после такой фундаментальной подготовки разворачивается основная тема фильма, тема роковой страсти героя, шестидесятилетнего профессора, к своей падчерице — четырнадцатилетней Лолите. В показе мерзостей этой любовной истории — сцен соблазнения, ревности, страданий профессора, патологической испорченности голубоглазого ангелочка Лолиты — Кубрик неистощим. Но, видимо, и здесь есть свой предел допустимого. Расчет на то, что подобная грязь и пошлость может стать предметом искусства, не оправдался. Фильм вызывал неприязнь, отвращение, он не был принят ни зрителями, ни критиками.

В стремлении спекулировать на нездоровых интересах зрителей Кубрик был не одинок. Со странным и смутным произведением выступил известный аргентинский режиссер Леопольдо Торре-Нильссон. Его фильм «Торжество в час сьесты» повествует о том, что в дебрях Южной Америки были убиты дикарями четыре миссионера-протестанта. На похороны приехали их вдовы — четыре миловидные молодые женщины. Единственный свидетель драмы — местный проводник — рассказал на следствии, что лишь один из миссионеров погиб достойно, остальные оказались жалкими трусами. Он не называет имен, имея целью добиться любви каждой из четырех женщин, ибо каждая из них печется о том, чтобы именно ее муж оказался героем. Одна из вдов — Констанс (ее играет итальянская актриса Алида Валли) — уступает притязаниям проводника, чтобы такой ценой купить «святость» своего мужа. Убедившись в том, что жертва принесена зря, что проводник шантажирует и других женщин, она убивает злодея и гибнет сама.

В этом фильме причудливо смешались мелодрама и гиньоль, сцены религиозного экстаза и откровенной эротики.

Но если фильм Торре-Нильссона хотя бы внешне выдержан в реалистической манере, то фильм шведского режиссера Арне Маттсона «Манекен» (показанный на фестивале вне конкурса) носит откровенно декадентский характер. Это история любви полупомешанного юноши к манекену, который он украл в магазине женского платья, принес к себе в мансарду и на протяжении многих частей ласкал с жаром, способным растопить воск манекена. Об этом романе узнают соседи — злые и черствые люди, они доводят юношу до полной потери рассудка, до преступления.

Душевная болезнь героя подчеркнута в фильме зловещим изобразительным колоритом. В картине господствует тьма, мрак. Ощущение болезненности происходящего усиливает необычность ракурсов, лихорадочный ритм монтажа. Исследование тайников ущербной психики, предпринятое с фрейдистских позиций, подтолкнуло постановщика к изощренности формальных приемов, напоминающих искания экспрессионистов в кинематографе 20-х годов. И с этим выступил Арне Маттсон — художник, чьи фильмы (вспомним хотя бы «Она танцевала одно лето») импонировали духовным здоровьем героев, чистотой художественной формы!..

Трудно сказать, что именно — материальная зависимость от продюсеров или причины мировоззренческого характера — толкает таких художников на путь эротики, мистики, декадентства. Но их фильмы— свидетельство того, что коммерческое кино опирается не только на холодных ремесленников. Эти процессы нельзя не видеть, нельзя недооценивать.

Но одновременно нельзя не видеть и того, что реакционная ветвь современного кино, где интересы коммерции смыкаются с идейной борьбой против про-

гресса, не в силах представить никакой позитивной программы. Мы не увидели ни одного фильма, хотя бы отдаленно претендующего на открытую защиту буржуазного правопорядка, выдвигающего своего героя, утверждающего свои идеалы.

Художественное оружие противников исторического прогресса негативно. Избегая широкого плацдарма социальных тем, углубляясь в «личное», глядя на него сквозь замочную скважину спальни, они пытаются разбудить темное и низменное в человеке, отравить его сознание ядом скепсиса и неверия. Эта борьба, где пущены в ход запрещенные приемы,— ныне, пожалуй, самое характерное свидетельство кризиса буржуазного кинематографа.

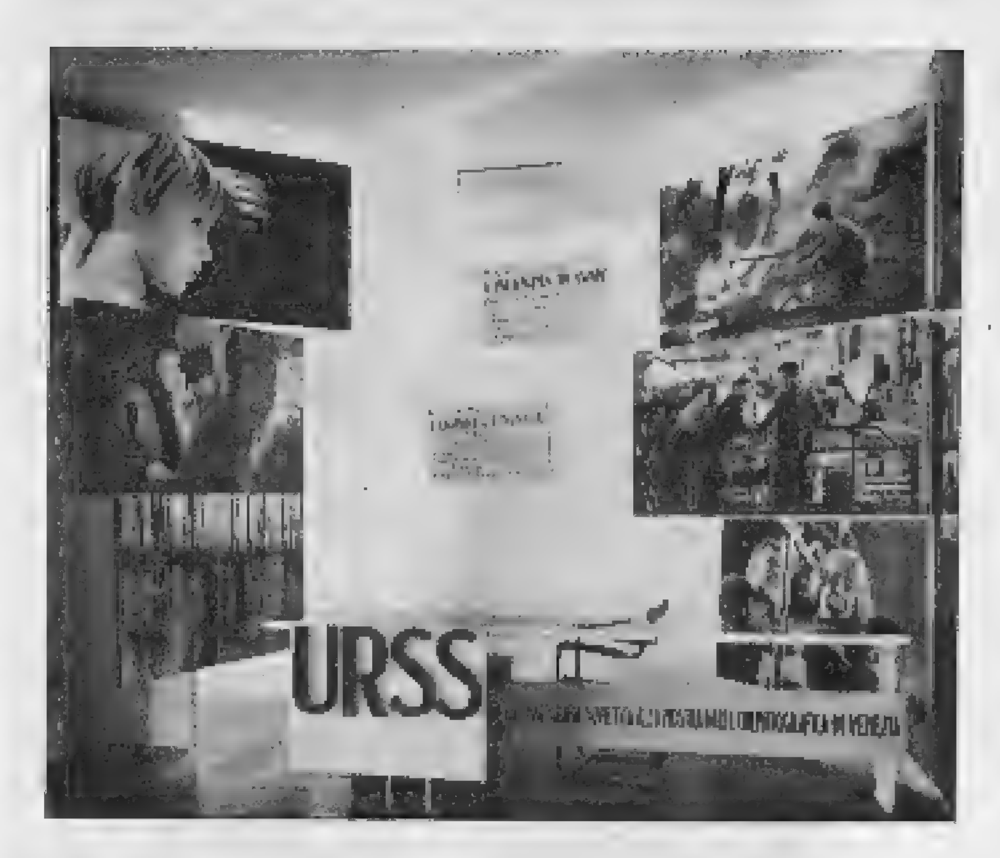
На фестивале произведения подобного рода оказались в меньшинстве. В творческом соревновании ни один из таких фильмов не дошел дальше первого тура голосования жюри. Погоду на смотре определили картины иного направления, произведения, с разной мерой глубины и последовательности критикующие буржуазную действительность.

Непредвзятым взглядом на жизнь, наблюдательностью, иронией привлек фильм Франко Росси «Смог». Это своеобразная «Америка глазами итальянца». И хотя герой фильма — мелкобуржуазный обыватель, но то, с чем он столкнулся в Америке, глубоко разочаровало и оттолкнуло его. Картина снималась в Калифорнии, в ней подкупает подлинность натурных эпизодов, снятых в Лос-Анжелосе, Кальвер Сити, Голливуде. Она хорошо поставлена и снята. В ней участвуют интересные актеры — Энрико Мария Салерно, Анни Жирардо, Ренато Сальватори. И хотя фильм не претендует на глубокое социальное исследование — это скорее репортаж, путевые заметки,— в нем ощущается критическая позиция автора. Пусть недостаточно глубоко, но автор развенчивает миф об американском «рае». Он говорит о нависшем над Америкой смоге — сыром ядовитом тумане, о духовном смоге бизнеса, отравляющем все: и жизнь, и любовь, и надежды.

В финале картины друзья героя ведут его осматривать новый жилой дом. Это сооружение — чудо техники: стены из алюминия и пластмассы, вместо лестниц восходящие плоскости, здесь все ультрамодно и современно и в то же время так уныло и бездушно, что понимаешь сорвавшийся с его уст вопрос: разве можно в таком доме жить?

На этот вопрос авторы отвечают всем своим фильмом.

Глубоким раздумьем о жизни проникнут английский фильм «Пора испытаний». В центре его — скромный учитель в промышленном городке на севере Англии. Это добрый, порядочный, не очень приспособленный к жизни человек. Его жизнь так бы и прошла незаметно, если бы случай не сделал его героем



Стенд советской кинематографии во Дворце фестиваля

громкого процесса. В него влюбилась одна из его учениц. Во время школьной экскурсии в Париж она ночью приходит к нему с признаниями в своих чувствах. Учитель выпроваживает ее. Оскорбленная девушка пускает слух, что он совратил ее. Начинается следствие. В трудных для учителя испытаниях раскрывается его характер, недюжинные качества его натуры. Его защитительная речь на процессе становится кульминацией фильма. Она проникнута болью и тревогой за судьбы молодежи. Обвиняемый становится обвинителем. Скромный учитель вырастает в борца против зла.

Этот умный и правдивый фильм с беспощадностью рисует нравы английской школы, все то, что окружает учеников в часы досуга, прививая им грубость, жестокость. И в показе этого звучит гневный протест против явлений, растлевающих и губящих молодежь. Фильм этот актерский. Его постановщик Питер Гленвилл, известный театральный режиссер, много и плодотворно работающий в кино, привлек таких исполнителей, как Лоуренс Оливье и Симона Синьоре (жена учителя). Это не совсем новый для актрисы образ — француженки, живущей в Англии, тяготящейся унылостью своего существования. Но сыграна роль отлично. Лоуренс Оливье в роли учителя — это, на мой взгляд, лучшая мужская роль, показанная на фестивале. Жюри, правда, предпочло американского актера Берта Ланкастера. Кубок Вольпи был присужден ему за исполнение главной роли в фильме «Птицевод из Алькатраса». Фильм поставлен Джоном Франкенхаймером профессионально, в реа-



«Смог»



«Лолита»



«Смог»



«Манекен»

листической манере, хотя без каких-либо художественных прозрений. Ланкастер хорош, но далеко не во всех сценах.

Роман писателя-католика Франсуа Мориака «Тереза Декейру» в остром кинематографическом прочтении режиссера Жоржа Франжю обрел по-настоящему новую жизнь. В фильме звучит гневное обвинение миру мещанства, корысти, растленной морали буржуазного общества.

Успех картины во многом решила вдохновенная игра Эмманюэль Рива. Актриса, знакомая по фильму «Хиросима, моя любовь», открыла новые грани своего драматического таланта. Созданный ею образ Терезы — женщины, доведенной окружающими до преступления, ставшей отравительницей и тем не менее высоко возвышающейся над ее средой,—был столь глубок и впечатляющ, что жюри единогласно (это было единственное его единогласное решение) присудило ей кубок Вольпи за лучшую женскую роль.

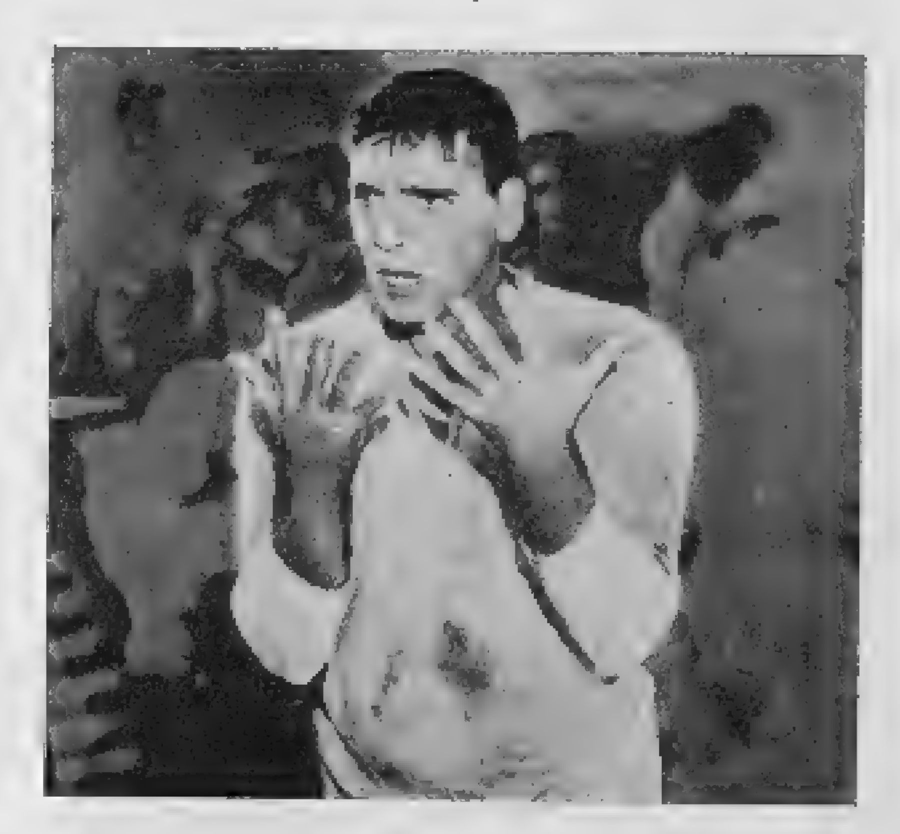
Главным претендентом на «Гран при» многие считали фильм Жан-Люка Годара «Жить своей жизнью». Он интересно поставлен. В самом начале героиня—продавщица Нана—попадает в кино. На экране идут кадры из «Страстей Жанны д'Арк» Дрейера. Пространная киноцитата должна, по мысли постановщика, служить камертоном для всего фильма—и для драмы его героини и для стиля постановочного, изобразительного решения. Стилистическую задачу Годару удалось решить — фильм снят в строгой, выразительной, лаконичной манере. Но попытка ассоциативно связать с муками Жанны д'Арк судьбу и страдания парижской проститутки явно не удалась. Рассказ о ее жизни ведется без стремления разобраться в общественной стороне проблемы. Образ и судьба Нана (ее отлично играет Анна Карина) лишены большой жизненной перспективы. Это частный случай, психологический казус, обусловленный лишь индивидуальными свойствами характера героини. На панель ее толкнул не трагизм жизненных обстоятельств, а скорее слабость и безволие. Мастерство правдивого, почти документального воссоздания печальных страниц ее жизни, мастерство филигранное, отточенное вступает в разительное противоречие с беспристрастным объективизмом авторской позиции. Показав зло, Годар лишь соболезнует: «Такова жизнь!»

И здесь уместно вернуться к разговору о показе в буржуазном кино самых грязных и темных сторон жизни. Это не всегда только выражение смятения и растерянности художников перед противоречиями действительности. Часто это средство сознательной борьбы со злом. Об этом хорошо говорил итальянский критик-коммунист Уго Казираги, объясняя при-



«Жить своей жизнью»

«Птицевод из Алькатраса»



страстие отдельных художников к болезненным и уродливым явлениям, к ущербным героям: «Нельзя не замечать реальных конфликтов и темных сторон нашей действительности. Конфликты у нас — самые драматические. Отношения между людьми зачастую принимают крайне уродливый характер. Вот почему даже в лучших произведениях итальянского кино встречаются и грубость, и насилие, и горечь одиночества, и интерес к сексуальным проблемам, и прочие нездоровые элементы. Но этого всего не могло в них не быть, потому что именно этим полна сама жизнь итальянского общества».

Уродства и язвы, порожденные буржуазным строем,— жестокая правда жизни. И то, что их показ может стать средством активной и действенной социальной критики, стремится доказать своим творчеством известный итальянский поэт Пьер Паоло Пазолини. Взявшись за режиссуру, он принес в кино свой излюбленный круг тем и образов. Жестокую картину жизни деклассированных низов капиталистического города дал его фильм «Нищий», премированный на Карлововарском фестивале 1962 года. Героев, взятых из самой гущи городского «дна», мы увидели и в его фильме «Мама Рома», показанном в Венеции.

Героиня этой картины, как и Нана у Годара,— уличная женщина. Ее окружает такая же нездоровая и преступная среда. Но эта схожесть жизненного материала лишь подчеркивает различие авторских позиций. Фильм Пазолини не только показывает мерзости жизни, но и говорит о причинах их порождающих. Он страстно и открыто борется против социальной несправедливости.

Мама Рома в исполнении Анны Маньяни — образ сложный, противоречивый, глубокий. Крестьянская женщина, темная, грубая, в совершенстве овладела законами городского «дна». Ее трудно превзойти в цинизме, сквернословии. Но все это не убило в ней человечности, не сломило здоровых задатков ее сильной, самобытной натуры. Всеми силами она стремится вырваться из окружающей среды, начать жизнь заново, направить на трудовой путь своего сына. В этом характере видны его народные основы.

С первых же кадров, в сцене свадьбы, где женится ее «покровитель» (актер Франко Читти), где Маньяни поет, нет, скорее выкрикивает, бросает в лицо «красавчику» народные частушки, высмеивающие его, мы ощущаем незаурядную силу ее характера. А каким богатством красок, психологических нюансов исполнена сцена, где она в последний раз идет по панели, прощаясь со своим ремеслом, рассказывая подружкам да и каждому встречному свою проклятую жизнь. Здесь и горечь, и юмор, и бурлящая радость, и открытый вызов миру, который она оставляет. Превосходно проводит актриса сцены со своим сыном Этторе: и сцену встречи с ним в деревне, и сцену, где она его, повзрослевшего мешковатого парня, учит танцевать. Образ Этторе в исполнении Этторе Граффоло стал большой удачей фильма. Во всем его облике, повадке, поведении угадываются черты, приведшие его на то самое «дно», с которого с таким трудом пыталась вырваться мать.

Но Маньяни в картине главенствует. Роль эта поистине бенефисная, и сыграна она блестяще, с огромным темпераментом, со свойственными для Маньяни «взлетами». Жестокая драма этой женщины — драма материнской любви, разбитых надежд дает материал для этой выдающейся актрисы. И главное, что ей удалось,— это раскрыть трудный, мучительный процесс рождения сознания героини. То, что материальное неравенство не позволяет людям быть порядочными людьми (это одна из ключевых реплик фильма),— к этой мысли героиня приходит трудным и мучительным путем. Это еще не осознанный протест против социальной несправедливости. В заключительном драматическом монологе героини это звучит скорее как крик ужаса и боли. Но это находит горячий отклик в сердцах зрителей.

Пазолини как режиссер не во всем на высоте, кое-где фильм натуралистичен, сгущает краски. Есть в картине и элементы мелодрамы. Неприкрытой символикой веет от сцены, где Этторе в тюремном карцере, прикрученный к койке, умирает, как распятый Христос. Но в целом этот фильм по своей художественной силе, по социальному пафосу — явление незаурядное.

Показательна реакция, которую вызвала эта картина. На просмотре половина зала свистела и возмущенно улюлюкала. Другая половина заглушала этот шум бурными аплодисментами. На Пазолини подали в суд за «оскорбление общественной нравственности». Появились листовки с призывами бойкотировать фильм. Что же в нем так задело буржуазную публику? Об этом недвусмысленно высказалась реакционная газета «Секоло». «Мы считаем,— писал ее критик,— что грязь никогда не была предметом искусства, но главное: «грязное белье стирают дома», а не на глазах миллионов зрителей, иностранцев, которые будут разочарованы в нас, будут готовы к жестокой критике, к сарказму и презрению». Если так принимают фильм, если так пишут о нем — значит он попал в цель, стал действенным средством борьбы против зла.

Еще более тонким и сильным оружием в этой борьбе стал фильм Валерио Дзурлини «Семейная хроника». Творчество этого режиссера, разделившего с А. Тарковским «Гран при» фестиваля, нам мало известно. Воспитанник Римского университета,

он в 1945 году начал свою жизнь в искусстве постановкой студенческих спектаклей. Затем работал в документальной кинематографии, где поставил более пятнадцати картин. В художественном кино он дебютировал в 1954 году, экранизировав произведение писателя-коммуниста Васко Пратолини «Девушки из Сан-Фредиано». Затем он выпустил «Неистовое лето», «Девушку с чемоданом». Творчество Дзурлини отмечено глубоким проникновением в мир человеческих чувств. По отзывам критики, сцена бомбардировки вокзала в «Неистовом лете» является подлинным режиссерским шедевром, а «Девушка с чемоданом» — одной из лучших кinoновелл последних лет.

В «Семейной хронике» режиссер вновь обратился к творчеству близкого ему по духу писателя Васко Пратолини. Экранизация его автобиографической повести — произведения глубоко лирического, тонкого и сложного по языку — была делом нелегким. Над сценарием они работали вместе. И это творческое содружество позволило не только сохранить верность тексту писателя, но и передать поэтическое своеобразие этой «поэмы в прозе» выразительными кинематографическими средствами.

«Семейная хроника» — фильм-исповедь, фильм-раздумье. Перед зрителями проходит история жизни одной семьи на протяжении более чем четверти века. Первая мировая война лишила семью отца. Умерла мать. Нужда загнала бабушку в дом призрения, разделила сыновей. Старший—Энрико—идет работать в типографию. Пройдя тяжелый путь испытаний и лишений, он находит свое место в жизни — становится прогрессивным журналистом. Младшего брата — Лоренцо — отдают в богатый бездетный дом, где его воспитывают как маленького барина. Он вырастает слабым, неприспособленным к жизни человеком.

Центр фильма — финальная встреча героев в конце второй мировой войны, когда Энрико пытается спасти от смерти своего единственного горячо любимого брата. В беседах у госпитальной койки, к которой Лоренцо прикован неизлечимой болезнью, в воспоминаниях героев проходит история их жизни. О чем только не говорят братья в часы своих последних свиданий — о прожитом, о любви, о вере, о людской справедливости, о коммунизме. Этот диалог братьев исполнен глубоких размышлений о современном мире. В этом «зерно» фильма. В нем главное не сюжетная канва событий, а знакомство с внутренним миром героев, раскрытие жизни человеческого духа. Постановщик и актеры доносят емкое, выразительное слово диалога, передающее биение живой ищущей мысли. Отдельные разговорные сцены идут по 3—4 минуты без единой монтажной перебивки, без крупных планов, и в большинстве случаев это захватывает, впечатляет. Излишне говорить, насколько судьба такого «разговорного» фильма зависит от исполнителей. Обаяние картины в тонкой, эмоционально насыщенной игре актеров. Исполнитель центральной роли — Марчелло Мастроянни создал психологически глубокий, цельный и сильный образ. Его Энрико, по признанию итальянской критики, одна из лучших работ этого большого мастера. Достойным партнером Мастроянни в роли Лоренцо выступил молодой французский актер Жак Перен.

В фильме, на наш взгляд, есть и недостатки. К ним следует отнести затянутость отдельных сцен, кое-где проскальзывающие нотки сентиментальности. Не вполне оправданным показалось решение этой картины в цвете. Но эти замечания отнюдь не умаляют художественной и моральной ценности этой интереснейшей картины. «Семейная хроника» — кинопоэма о чистых и высоких чувствах братской любви и дружбы, о мужестве и человечности. Судьбы ее героев вписываются в широкую панораму истории, их раздумья доносят мысли и волнения людей нашего времени. Продолжая и развивая гуманистические традиции передового киноискусства, фильм утверждает ценность и красоту человека труда, учит благородству мыслей и чувств. Этот фильм Дзурлини дал двух героев, которые войдут в историю итальянского кино. Это произведение — пример честной и мужественной борьбы авторов за души современников. Борьбу эту многие художники считают своим долгом, они берутся за самые острые политические темы, и потому так естественно их стремление обсудить эти работы с товарищами по искусству.

На фестиваль приехал один из старейших итальянских режиссеров Алессандро Блазетти, чтобы показать свой фильм «Долгий путь домой», поставленный для телевидения. Фильм, рассказавший об итальянцах, возвращавшихся с войны, звучит страстным призывом к миру. Американский режиссер Роджер

«Тереза Дескейру»



Кормен показал вне конкурса фильм «Отщепенец», поднимающий острую проблему расовой дискриминации в США. Один из представителей французской «новой волны» (его имя для безопасности не было названо в титрах) показал фильм «Октябрь в Париже». И этот анонимный документальный фильм, рисующий кровавые события борьбы против алжирских патриотов, прозвучал суровым обличением Пятой республики. Своими острыми политическими работами мастера дают замечательный пример кинематографической молодежи.



«Мама Рома»

●

Интереснейшим начинанием фестиваля был конкурс на приз «Опера прима» — за первую режиссерскую работу. В этом соревновании участвовало 13 фильмов от 10 стран. Организаторы «мостры» проявили хорошую заботу о будущем киноискусства, ибо, как гласит итальянская поговорка, «заря обязательно станет днем». И «заря», которую мы увидели, блеснула многими яркими и свежими красками.

Мне лично наиболее интересным и многообещающим дебютом показался фильм «Человек, которого нужно уничтожить». Его постановщики братья Паоло и Витторио Тавиани и Валентино Орзини уже более 15 лет работают вместе. Они начали с постановок спектаклей для портовиков Ливорно. Затем занялись документальным кино, сняли несколько короткометражек, интересный документальный фильм о движении Сопротивления. Путь к первой художественной постановке был долгим и нелегким. 10 лет было отдано ассистентской работе, дубляжу. Но коллектив, где все — и планы, и поиски, и скудные заработки — было общим, не распался. Они вместе вынашивали замысел фильма о современности.

«Человек, которого нужно уничтожить» открыл новую для итальянского кино тему — тему острых классовых битв сегодняшнего дня. Он показал не нужду и протест одиночек (к этому не раз обращались неореалистические фильмы), а движение масс, организующихся в ходе борьбы. В центре картины большие события: забастовка сицилийских рабочих, захват крестьянами помещичьих земель. Фильм создавался в Сицилии на местах подлинных событий, по их горячим следам. В нем снимались крестьяне, батраки, каменотесы — сами участники борьбы. Трудно забыть их лица, глаза, суровую простоту их поведения перед аппаратом. Опыт документалистов помог авторам отобрать впечатляющий материал, создать атмосферу подлинности происходящего.



Но художественная сила фильма не только в размахе и внутреннем накале народных сцен. Эпика событий — живое движение масс — органически слита в нем с драматической судьбой героя — того, кто поднимает и организует людей на борьбу. Этот образ

взят из жизни. Его прототипом послужил организатор бедняков, профсоюзный вожак Сальваторе Карневале, активно действовавший в Сицилии и недавно убитый по наущению местных магнатов тайной террористической организацией мафия.

Герой фильма Сальваторе в исполнении Джан Мариа Волонте — характер крупный, многогранный, бесконечно обаятельный. В нем импонируют живой ум, душевная прямота, темперамент. Борец — убежденный, смелый, честный, он не лишен в то же время черт легкомыслия и самолюбования. Он живой человек, мыслящий, любящий, увлекающийся. Но главное — он художник своего дела. Работа с людьми — его призвание, и в беззаветном служении им открывается его творческая, горячая, одержимая натура. Веришь, что такой человек мог поднять людей на борьбу. Веришь, что похороны такого героя, как это показано в фильме, могли вылиться в манифестацию народного горя и гнева.

В безгеройном западном кино такой образ стал настоящим художественным открытием. Открытием вдвойне важным потому, что это подлинно народный герой — борец за дело трудящихся.

Фильм — свидетельство смелых и прогрессивных художественных поисков. Его создание потребовало и гражданского мужества. Постановка была осуществлена вскладчину. Актеры получили вознаграждение только после первых сборов. Сицилийская мафия, расправившаяся с Сальваторе Карневале, угрожала и создателям картины, воскрешающей его образ. Съемки велись под защитой карабинеров.

Еще один пример творческой и гражданской смелости, настоящей борьбы за право творить для людей дала американская картина «Лиза и Дэвид». Ее постановка была вызовом группы независимых кинематографистов голливудским дельцам. Не было средств — их собрали у частных лиц. Не было павильонов — снимали в медицинской клинике. Этот своеобразный и интереснейший фильм был создан за 25 дней. Его поставил дебютирующий в кино молодой театральный режиссер Френк Перри по сценарию своей жены Элеоноры Перри.

Тему преодоления человеческой отчужденности авторы развернули на необычном и жестоком материале. Действие происходит в психиатрической школе-клинике для подростков. Дэвид — умный и чуткий юноша — болен «стеклянной болезнью». Он боится прикосновения, любое из них вызывает бурную истерическую реакцию. Лиза страдает шизофренией. Жизненные случаи взяты из книги известного психиатра. Авторы подчеркивают научность своего сюжета. Поначалу кажется, что ты попал на медицинский научно-просветительный фильм. Но постепенно, и чем дальше, тем больше, начинает захватывать судьба этих несчастных. Проникновенно и сердечно картина повествует о зарождении человеческих чувств, о том, как сила первой юношеской любви врачует недуги героев. И трепетное пожатие их рук в финале, столь же конкретное, сколь и символическое, воспринимается как победа добра и человечности.



«Семейная хроника»

В этом фильме, поставленном с великолепным чувством меры, блестяще сыгранном молодыми актерами, нельзя не увидеть (особенно в показе родителей Дэвида) и более глубокую и проницательную проекцию на болезни американского общества.

Эта работа, по достоинству оцененная жюри конкурса (фильм «Лиза и Дэвид» разделил приз «Опера прима» с аргентинским фильмом «Наводнение»), открыла нового многообещающего режиссера.

В отличие от Френка Перри постановщик французского фильма «Воскресенье на вилле Давре» Серж Бургиньон — не новичок в кино. Художник, поэт, путешественник, он завоевал известность документальными картинами о Гималаях, Мексике, Китае. Его короткометражка о Бирме «Улыбка» получила «Золотую ветвь» на Каннском фестивале 1959 года.

В своей первой большой картине Бургиньон показал себя своеобразным и тонко мыслящим художником. «Воскресенье на вилле Давре» — камерный фильм.



«Семейная хроника»

«Лиза и Дэвид»



Это рассказ о дружбе маленькой, всеми заброшенной девочки и искалеченного войной летчика. Картина проникнута чистыми и светлыми чувствами. Замечательно снята природа. Подернутые туманами леса Давре напоминают пейзажи Коро. Это фильм добрый, поэтичный, отмеченный благородством стиля, высокой изобразительной культурой. И в этой картине ощущается самобытность таланта, свой голос.

Не все из участников конкурса молодых стремились идти нехожеными путями. На некоторых фильмах лежала печать подражательности. Но приверженность определенной манере, без глубокого самостоятельного осмысления явлений жизни способна родить лишь бледные копии уже известного, уже сказанного в искусстве. Эту истину подтвердили фильмы «Костлявая», «Миланская история», «Наводнение».

«Костлявую» поставил поэт Бернардо Бертолуччи. Ему 21 год. Он недавно получил за свою первую книгу литературную премию Виареджо. Его опыт в кино ограничивается непродолжительной работой в качестве помрежа у Пазолини. Но литературное имя и модный сюжет помогли ему найти и продюсера и средства для своей первой постановки, которая явно не оправдала его юношеской самонадеянности.

«Костлявая» — детектив. На берегах Тибра убита проститутка. Ведется следствие. Закадровый голос агента полиции допрашивает четырех заподозренных. И одно событие, четырежды повторенное в освещении разных лиц (прием, близкий широкоизвестному японскому фильму «Рашомон»), разворачивает картины быта римского «дна». Режиссер наблюдателен, подчас остер. Однако фильму не хватает глубокого взгляда на суть общественных явлений, порождающих этот мир, и поэтому он не поднялся над уровнем «черной хроники».

Итальянская критика справедливо отмечала близость этой постановки к манере Пазолини в его фильме «Нищий». Но подражание только манере, стилистике, формальным приемам не принесло результатов. Перед нами прошло как бы ухудшенное, обедненное издание «Нищего».

Если этот фильм звучит прямым перепевом творчества Пазолини, то в «Миланской истории», поставленной Эрипрандо Висконти, можно увидеть пусть не такое явное, но все же достаточно ощутимое равнение на Антониони. Стремление подражать его манере ощущается в трактовке темы человеческого одиночества, опустошенности и душевной усталости героев и в драматургической композиции картины с ее свободным сцеплением случайных эпизодов, и в характеристике персонажей, в стилистике изобразительного решения многих сцен.

История несостоявшейся любви, взаимного непонимания, душевной разъединенности юноши и де-

вушки из буржуазной среды рассказана с мнимой многозначительностью, призванной прикрыть банальность фабулы и робость авторской мысли.

В значительной мере подражательным оказался и фильм аргентинского режиссера Фернандо Бирри «Наводнение». О злоключениях крестьянской семьи, ставшей жертвой наводнения, об ее путешествии в товарном вагоне через всю страну рассказано в стиле ранних работ итальянского неореализма. В фильме есть правдивые зарисовки жестокой к героям действительности, деревенской темноты, нищеты. Он рассказывает и о проявлениях человеческой солидарности бедняков. Есть в нем и добрая усмешка, юмор. Это рождает симпатию к героям, а финал — чувство щемящей тоски и тревоги за их судьбы, ибо ни они, ни автор не видят просвета, выхода.

Материал картины национальный, аргентинский. И тем не менее вас не покидает ощущение, что все это было уже не раз видено. По-ученически прилежно (Бирри — воспитанник Римского экспериментального киноцентра) постановщик стремится копировать образы, ситуации, решения, известные по фильмам Дзаваттини, Де Сика и других мастеров этой школы. Но если такой копизм может привлечь хотя бы добрыми намерениями, не говоря уже о значимости работ его учителей, то с совсем иным мы столкнулись в работе другого дебютанта. Драматург Джузеппе Патронио Гриффи, поставивший фильм «Море», следует другим образцам. Он задумал создать новую драму любви. Капри. Зима. Молодой, скучающий на отдыхе актер проводит время в любовных утехах. Возникает традиционный треугольник. Впрочем, не вполне традиционный — модернизированный: герой мучится проблемой, кого предпочесть — встретившуюся женщину или юношу, с которым он близок. Сомнения. Переживания. Бесконечные диалоги на фоне морских пейзажей. Атмосфера томной грусти и меланхолии. Вся эта дурно вымышленная история, как и художественная форма картины, отдает безнадежным архаизмом салонных мелодрам начала века. Но коммерческий кинематограф ждет, требует таких картин. Тлетворное влияние его традиций касается и творчества начинающих свой путь в кино.

Мы остановились далеко не на всех фильмах, показанных на фестивале. Но и приведенные примеры, думается, показывают, сколь обширной и разнообразной была его программа.

●

Соревнование было серьезным и для нашего кино очень ответственным.

Наши два фильма предстали на конкурсе в ряду со многими сильными конкурентами. Трудность предстоявшего испытания определялась многими обстоятельствами. Жюри в своем большинстве состояло из буржуазных кинокритиков: четыре представителя Италии, по одному от США, Англии, Франции, ФРГ. Советский режиссер И. Хейфиц был в жюри единственным представителем киноискусства социалистического лагеря.

Нужно сказать к чести организаторов «мостры» и особенно ее директора синьора Мекколи, что все наносное и чуждое подлинному искусству, все и всяческие помехи не смогли заглушить творческого духа фестиваля. Судьбу смотра решило общественное мнение.

В кинематографической среде интерес к советскому кино, к его явлениям последних лет огромен. Нашей



«Воскресенье на вилле Давре»



«Отщепенец»

делегации (в ее состав входили драматург А. Левада, режиссеры С. Герасимов, А. Тарковский, Ю. Карасик, актрисы Т. Макарова, Ж. Болотова, В. Малявина и кинокритик, автор этих строк) пришлось встречаться со множеством зарубежных коллег, участвовать в творческих обсуждениях и горячих спорах, отвечать на сотни самых различных вопросов.

Что здесь наиболее характерно?

Зная и по достоинству оценивая такие произведения последних лет, как «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Чистое небо», «Мир входящему», многие западные мастера и критики весьма слабо представляют себе то новое, что определяет развитие нашего киноискусства в целом. Мы столкнулись с поражающей неосведомленностью, нередко с предвзятостью мнений, с догматизмом суждений. Коснусь нескольких бытующих предрассудков, имеющих прямое отношение к дискуссиям о наших фильмах на фестивале.

Буржуазная пропаганда потратила немало усилий на то, чтобы представить наше киноискусство последних лет как кинематографию «оттепели». Причем в это понятие вкладывается определенное содержание: идейное послабление, отказ от тенденциозности и чуть ли не наступление формализма. С такими попытками выдать желаемое за сущее нам пришлось сталкиваться не раз.

Второе, тоже усердно распространяемое буржуазной печатью заблуждение состоит в том, что у нас якобы идет жестокая борьба между старым и молодым поколениями кинематографистов. Этот прием борьбы не нов. Стоит заглянуть хотя бы в отчет об участии советского кино на Венецианском фестивале 1934 года (он опубликован в книге «Советские фильмы на международной киновыставке»), чтобы увидеть, что и четверть века назад недоброжелатели советского кино старались поссорить «стариков» — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко с молодыми. Тогда ими были Юткевич, Васильевы, Хейфиц и Зархи, Ромм. Сейчас самым частым вопросом в интервью, беседах, на пресс-конференциях и в телепередачах был вопрос о советской «новой волне».

И в этом смысле программа показа наших фильмов на фестивале была очень удачна. Мировая пресса отметила плодотворность такого выбора, который дал возможность познакомиться с различными творческими стилями и манерами в нашем киноискусстве.

Как прошли наши фильмы? Как они были приняты зрителями и прессой?

Шедший первым фильм «Люди и звери» ожидался с большим интересом. Что привез на фестиваль известный русский режиссер? Первые же показы свидетельствовали, что фильм далеко не прост для восприятия зарубежной аудиторией. И дело не только в обилии диалогов, раздумий, мыслей, которые лишь частично были переданы в скупых субтитрах,— дело в понимании сути конфликта. «Ну, подумаешь, что за проблема — вернуться или не вернуться на родину?» — можно было услышать на пресс-конференции, посвященной картине. Вопросы такого рода нашли отражение в той оживленной дискуссии, которая развернулась о фильме в печати. Обратимся к рецензиям и критическим статьям.

«Автор не позаботился уточнить момент, подтолкнувший бывшего офицера пуститься в путешествие по свету»,— писала газета «Ла Джустиция». «Кто такой Павлов? — допытывалась «Коррьере ди Сицилия».— «Герой» или «трус», который не умеет встретить новую реальность? Боец, который боится столкнуться с правдой по возвращении на родину, или просто человек с его слабостями и колебаниями?»

А вот как «понял» картину критик газеты «Телеграфо»: «Советский режиссер говорит нам, что это сбившееся с пути существо, которое может найти средний путь, избрав компромисс».

Однако критики многих газет пытались серьезно разобраться в проблематике картины и оценили ее высокую гражданственность.

«Стампа» писала: «Это добрый фильм, в традиционном духе, совершенно ясный и даже слишком отделанный... Мы предпочитаем вторую часть, где Павлов представлен в своей настоящей драме, которая разворачивается на прекраснейшей «натуре», открывающей нам лицо новой России».

Были у фильма и противники. Его критиковали с самых различных позиций. Адепты развлекательного кино критиковали фильм за «серьезность».

Политическое содержание картины не могло не вызвать критики и другого рода. Уже на пресс-конференции остро возник вопрос о ее направленности, о борьбе с мещанством (кстати, при переводе дискуссии возникли затруднения: в европейских языках не нашлось слова, точно передающего наше понятие «мещанство». Переводчики долго искали эквивалентные понятия, остановились в конце концов на «конформизме)». Пресс-конференция была весьма острой. Высказанное Сергеем Герасимовым утверждение, что корни явлений, порождающих зверя в человеке, связаны с частной собственностью, вызвало острую реакцию. «Значит, мы все звери»? — кричал с места бородатый журналист — русский эмигрант, представлявший швейцарскую газету. Советская делегация не оборонялась на этой дискуссии, а наступала. И нас не удивило, что на другой день многие газеты взяли под обстрел основную идею картины.

Попытки дезавуировать фильм по политическим мотивам не ограничились рецензиями. Аргентинская делегация на фестивале опубликовала письмо с протестом против того, что в фильме якобы неверно

показаны условия труда на аргентинских плантациях. После достойной отповеди, которую дала этому письму советская делегация, его авторы были вынуждены извиниться и взяли обратно свое заявление.

Не осталась без внимания художественная форма картины. Нашлось немало противников ее повествовательного стиля — критиковали за растянутость.

Мнения о художественных достоинствах картины резко разделились. «Темпо» отмечала новизну сюжета и мастерство постановщика, выполнившего свою задачу «со счастливой строгостью». «Аванти» писала: «Фильм производит впечатление своей несхематичностью, своей искренней человечностью». «Гадзетта дель Пополо» отмечала, что «лучшие страницы фильма отличаются психологической тонкостью и вниманием к человеческим чувствам».

Критик газеты «Унита» писал: «Стиль этого романа-фильма классический, почти академический, стиль русской литературы в ее старых образцах. Рассказ ведется по старинке. Но если не нов стиль, то нова тематика. Мы рады, что фильм «Люди и звери» также свидетельствует об обновлении советского кино, как фильмы Чухрая, Бондарчука, Алова и Наумова, равно как и пожилого Ромма. ... «Люди и звери» нужно критиковать за длинноты, за академизм стиля, за статичность героя в период вне родины, но нужно и оценить в нем отсутствие риторики и страстный интерес к душе человеческой».

Оживленная дискуссия о фильме «Люди и звери» привлекла внимание к проблемам советского кино. Фильм послужил серьезным поводом для разговора о большом и гражданственном искусстве.

Огромный интерес и широкий отклик в печати вызвало «Иваново детство». В общей оценке фильма — его идейной направленности, его свежего и самобытного художественного языка — критики были почти единодушны. «Фильму Тарковского,— писала «Мессаджеро»,— свойственна свежая и тонкая поэзия...»

«Коррьера делла Сера» отмечала: «Тарковский обладает лирическим темпераментом и изобразительной чуткостью... Его поэзия в нем самом... Лучшие фильмы советского кино завтра, очевидно, будут фильмами поэтическими, и эта поэзия будет все больше интеллектуализироваться». «Следуя правилам своего лирического стиля, с романтическим фоном,— писала «Ресто дель Карлино»,— Тарковский составил рассказ нежный и благородный... который к картинам реальности, то драматическим, то сентиментальным, добавляет драгоценные открытия — грезы ребенка: патетические фрагменты жизни, которую война покрыла крылом смерти».

Как и всякое сложное кинопроизведение, фильм вызвал разные оценки. Некоторые даже доброжелательно настроенные к нам критики упрекали Тарковского за излишнюю изощренность формы.

Обсуждение формы картины разожгло споры, вышедшие за пределы конкретного фильма.

Наши фильмы помогли лучше узнать современные процессы в советском кино и бесспорно сыграли большую роль в достижении взаимопонимания между кинематографистами разных стран.

Большой резонанс вызвало на фестивале вручение приза «Золотой лев» за фильм, завоевавший первенство на смотре детских и юношеских картин. Гуманизм и поэтичность формы картины «Дикая собака Динго» получили высокую оценку кинематографической общественности.

Наше кино на этих смотрах высоко пронесло знамя правдивого, реалистического, активно служащего человечеству искусства. И к этому зорко присматриваются, на это равняются передовые, честные художники Запада. И то, что в этом году в Венеции «Гран при» были присуждены советским фильмам,— свидетельство чрезвычайно знаменательных сдвигов в кинематографическом общественном мнении. Успех советского кино на этих фестивалях был оценен их участниками как заслуженный и обнадеживающий. В том, что главный приз XXIII венецианской «мостры» разделили два глубоких по мысли, честных и талантливых фильма, люди увидели победу все более прочно утверждающихся прогрессивных тенденций в современном кино. Пусть жюри записало в своих решениях по «Иванову детству»: «Приз — за лирическое представление драмы ребенка перед лицом войны»; по «Семейной хронике»: «...за утонченную силу воссоздания чувств, профильтрованных памятью»,— дело не в формулировках, а в том, что кинематографическое общественное мнение и мировая печать, отмечая различие художественной стилистики этих произведений, увидело родственность их гражданского пафоса, отметило то, что эти фильмы — значительные произведения современного киноискусства.

Трудно переоценить авангардную роль нашего кино в современном мире, в сложных процессах идейной дифференциации современных художников на Западе, в победах прогрессивного направления мирового киноискусства.

Л. ПОГОЖЕВА

Новые болгарские фильмы

В 1962 году на экраны Болгарии вышло около десяти новых художественных фильмов. Остановимся на некоторых из них: «Двое под небом», «Хроника чувств», «Плененная стая», «Царская милость» и «Табак».

Два первых фильма посвящены современности. Это уже само по себе интересно и важно, так как произведений на современные темы в болгарском киноискусстве было создано не так уж много.

«Двое под небом» поставил режиссер Борислав Шаралиев по сценарию Анжела Вагенштайна. В главных ролях снимались известные актеры Апостол Карамитев и Виолета Донева, оператор фильма Тодор Стоянов.

Скажем сразу, что это многими сторонами интересный, но вместе с тем как бы незавершенный фильм. Его незавершенность и в какой-то мере противоречивость прежде всего ощущаются в решении образа главного героя. По замыслу авторов, герой должен был быть беспечным романтиком, «бродягой», бунтарем. Человеком большого сердца, но трудного характера. Мне кажется, какими-то чертами герой мог напоминать горьковского неуемного Фому Гордеева. Хотя, естественно, бунт его имеет совсем другие основания. В фильме же герой получился слишком «интеллигентным» и даже чуть пресным... Возможно, это вина актера. Однако виноваты и авторы, которые не дали своему герою совершить больших поступков, решительно и смело развернуться в своем бунте против лжи, мещанских предрассудков, «показухи». Не очень ясно из фильма и отношение авторов к своему герою. Поначалу кажется, что они хотят его «перевоспитать» при помощи любви маленькой, мужественной женщины. Но потом авторы оставляют это намерение и показывают, что их герой на голову выше всех остальных персонажей фильма, погрязших в мещанстве, лжи и мелких заботах.

Неясность концепции, противоречивость центрального образа и композиционная рыхлость фильма помешали авторам в решении поставленных задач.

Но все же по сравнению со многими другими более ранними фильмами о современности фильм «Двое под небом» имеет ряд неоспоримых преимуществ. Прежде всего он свободен от схемы, в нем много истинно живых, свежих наблюдений над жизнью, психологией людей, в нем есть хорошая острота взгляда, сделана попытка создать сложный характер человека, показать новый конфликт. Прибавим к этому отличную операторскую работу, особенно в натурных сценах, снятых выразительно, без дешевых красивостей.

Поиск нового, отказ от старых схем и штампов характеризуют также и фильм «Хроника чувств», поставленный режиссером Любомиром Шарланджиевым по сценарию молодого талантливого писателя Тодора Монова. Действие фильма происходит в родопских рудниках, в рабочем поселке. Герои фильма — рабочие. Когда смотришь фильм, сразу становится ясно, что авторы отлично знают жизнь, быт, нравы, обычаи тех, о ком они рассказывают с экрана, знают и любят своих героев, с которыми знакомы не один день. Интересна задача, которую поставили перед собой авторы фильма: показать истинную сложность жизни, противопоставив ее той казенной трескотне и болтовне о всеобщем благополучии, которую можно еще встретить в наше время. В фильме есть прелесть живых наблюдений. Но в нем, так же как и в картине «Двое под небом», отсутствует целостность драматургии, неясно очерчена «сверхзадача», а самое главное — в нем не создано запоминающихся, содержательных характеров героев. Фильм фрагментарен, он распадается на отдельные эпизоды и сцены. Я бы также сказала, что он излишне мрачен по колориту. В нем совсем отсутствуют улыбка и солнечный свет. Герои фильма, среди которых большинство молодых, показаны преимущественно в обстоятельствах тяжелых. У всех у них трудные, драматические судьбы. Фильм снят оператором Емилом Вагенштайном в хроникальной манере. Художники стремятся к абсолютной жизненной достоверности, к тому, чтобы показать жизнь такой, какова она есть.

Для Любомира Шарланджиева «Хроника чувств» — режиссерский дебют в кино. Мне кажется, что эта первая работа свидетельствует о талантливости и творческой смелости Шарланджиева. Веришь в то, что и дальше, совершенствуя свое мастерство и творческую мысль, он не вступит на легкий, проторенный путь в искусстве, сохранит свою любовь к жизни, труду рабочего человека. Но что сам человек в его будущих фильмах предстанет иным. Более разносторонне очерченным, более ярким, более содержательным, интересным. Таким, чтобы зрителю не было с ним скучно, таким, в котором отчетливее бы вырисовывались черты нового, характерного для жизни современной Болгарии.

Фильм «Плененная стая» режиссера Дучо Мундрова, сценариста Емила Манова и оператора Георги

Алуркова получил летом 1962 года первую премию на народном кинофестивале в городе Варна.

Это история коммунистов-подпольщиков, брошенных в тюрьму. Среди них оказывается один слабый духом человек. Он поверил, будто на допросе кто-то уже во всем сознался, и назвал имена товарищей. Заключенные не отвернулись с презрением от слабого человека. Примером личного мужества, силой убеждения они заставили его отказаться от ранее данных показаний. Как стая птиц, замечающая, что одна ослабевшая падает, сплачивается и поддерживает падающую, — так пятеро поддержали шестого.

Поэтический образ плененной, но сильной духом стаи пронизывает весь сюжет фильма. Очень выразительна финальная сцена. Трех заключенных ведут на казнь. И вся тюрьма провожает смертников грохотом, стуком в двери и стены. Так выражают свое чувство солидарности заключенные. Отличительной особенностью фильма является то, что страдания запертых в тюрьму людей показаны в нем без тени натурализма и без всякой позы. Очень просто, правдиво, человечно. Сколько раз в фильмах многих стран возникал на экране мрачный образ тюрьмы, показывался страдающий, лишенный свободы человек. Делалось это по-разному. Чаще с акцентом на изображении страданий. Здесь, в «Плененной стае», главное — это мысль: человек, если это настоящий человек, до конца сохранит свое достоинство. Тюрьма для него суровая, жестокая школа мужества. Случилось так, что в биографии режиссера и сценариста были страницы, связанные с заключением. Может быть, и это обстоятельство способствовало той суровой сдержанности, простоте и документальной точности, с какими изображен на экране весь быт тюрьмы. Многие сцены снимались в настоящей тюрьме. Ее стены, ее тесный двор, гулкие коридоры и переходы — все это не декорация, а подлинная натура, великолепно снятая оператором Алурковым.

Фильм «Плененная стая» интересен и творчески своеобразен. Но, как мне думается, он мог быть значительнее и глубже, если бы размышления, думы заключенных не были ограничены одной темой: стремлением выяснить, кто их предал, есть ли среди оставшихся на свободе предатель? Как сообщить об этом товарищам, находящимся в подполье? Разве не интересно было бы также сказать с экрана о том, что можно посадить человека в тюрьму, можно казнить его, но мысль человеческую не сковать, не убить. Эта мысль, связанная с историческим делом революции, прорывается сквозь стены тюрьмы на просторы большой жизни, она придает силу заключенным. Авторы фильма «Плененная стая» ограничили свою задачу постановкой главным образом моральной проблемы. Они почти ничего не сказали о



«Хроника чувств»



«Двое под небом»

содержании, о смысле того, чем занимались герои фильма на воле, ничего не сказали и о том, что переживала Болгария в те годы. Заперев своих героев в тюрьму, авторы как бы и зрителей заперли вместе с ними. Это, с одной стороны, создало искомое авторами единство переживаний зрителей и героев, а с другой — несколько ограничило звучание фильма.

Пьеса «Царская милость» Камена Зидарова давно и с успехом идет на сценах болгарских театров. В этом умном и глубоком произведении показано, какими сложными путями шел рост революционного самосознания прогрессивной болгарской интеллигенции в годы мировой войны. Зидаров создал привлекательный образ женщины-учительницы, которая поначалу искренне верит в благородство и доброту царя Фердинанда. А потом, после страшного горя, жестокого удара,— Ирина Радионова прозревает. Женщина спасла царю жизнь, но он не пощадил ее



«Табак»

юного сына-революционера, хотя и обещал лицемерно сохранить ему жизнь. Ирина Радионова — обобщающий образ, это болгарская мать, болгарский народ, который потребовал царя к ответу. В статье болгарского литературоведа А. Дунчева, опубликованной в сборнике «Вопросы болгарской и чехословацкой литературы» (изд. Академии общественных наук при ЦК КПСС, М., 1962), правильно указывается на духовное родство образа Ирины Радионовой с образом Ниловны из повести Горького «Мать». «Пьеса «Царская милость» прочно вошла,— пишет А. Дунчев,— в золотой фонд болгарской драматургии. Не случайно она была отмечена Димитровской наградой. Главный секрет обаяния образа Ирины Радионовой находится прежде всего в его глубокой эмоциональности, в его драматичности».

«Плененная стая»



Теперь пьеса превратилась в фильм. Постановку его осуществил режиссер Стефан Сырчаджиев. Роль Ирины Радионовой исполнила замечательная актриса Иванка Димитрова. Фильм получился добротным, интересным, волнующим. Но что очень жаль, он оказался все же беднее пьесы. Авторы фильма — драматург Зидаров и режиссер Сырчаджиев — точно следовали за сюжетом пьесы, они ни в чем его не исказили. Но они не искали новых, чисто кинематографических решений, не искали целостного, художественного кинообраза. В то же время создатели фильма были вынуждены сильно сократить пьесу, сделать большие купюры в тексте диалогов. Это нанесло известный ущерб трактовке многих событий и образов, так как кинематографический эквивалент не везде был найден при экранизации пьесы.

Но даже и в таком, неполноценном с кинематографической точки зрения варианте, фильм смотрится с неослабевающим интересом и волнением. Это происходит в первую очередь потому, что образ Ирины Радионовой в исполнении Димитровой сохранил, а в чем-то и умножил прелесть сценического образа. Кажется, что никакая другая актриса не могла бы быть лучше, интереснее в этой роли. Кажется, что именно такой и была «живая» Ирина Радионова — народная учительница. Что такое у нее и было чистое, умное, усталое лицо, так именно она и держалась—с большим достоинством и скромностью. Успех актрисы определил успех фильма. Сделанный средствами традиционными, он с большим успехом прошел по экранам Болгарии. Фильм интересен и для советских зрителей. В нем оживает страница истории болгарского народа, показанная в характерном сочетании драматического и поэтического начал.

Теперь перед нами двухсерийный фильм «Табак». Он поставлен по широкоизвестному у нас роману Димитра Димова режиссером Николаем Корабовым, оператор фильма — Вило Радев. В эту постановку вложен большой труд коллектива кинематографистов. Работа над фильмом продолжалась около двух лет. В результате на экране серьезное масштабное произведение, рассказывающее о том, что происходило в Болгарии на протяжении нескольких трудных, бурных десятилетий. Как и в романе, в центре сюжета история юной девушки красавицы Ирины, которая соединяет свою судьбу с судьбой стяжателя Бориса, стремящегося только к деньгам и власти над людьми. Трагическая ошибка Ирины приводит ее к полному разрыву с родиной, борьбой и жизнью простого народа, разъедает ее душу. Постепенно исчезает и ее любовь к Борису, владельцу табачной фаб-

рики «Никотиана», и когда этот болгарский Растиньяк умирает, Ирина остается совершенно одна, чужая и чуждая всем окружающим. Эта история, позволяющая показать разложение болгарской буржуазии в годы, предшествовавшие второй мировой войне, и ее предательскую роль в военный период, составляет основу фильма. Однако фильм, как и роман, этой линией не исчерпывается. На экране показана и другая Болгария. Революционная, народная. Боровшаяся сначала в коммунистическом подполье с феодальными и буржуазными порядками, а затем в рядах партизан. Герои этой части фильма — Лила, ее жених Павел и множество персонажей второго плана. Справедливость требует сказать, что как в романе, так и в фильме авторам не удалось найти интересного и художественно убедительного решения образов положительных героев.

Кинематографическое решение фильма, его режиссура интересны. Правда, фильм не ровен. В нем наряду со сценами огромной силы, являющимися подлинно художественными открытиями, со сценами чисто кинематографическими соседствуют сцены надрывно мелодраматические, театральные.

Так, его величество Кинематограф в полную силу предстает в сцене народного бунта (первая серия). События происходят у ворот фабрики «Никотиана». Народ жаждет справедливости, только справедливости. Толпа, осаждающая здание фабрики, безоружна и настроена, в общем, не злобно. Достаточно сказать, что тут же на площади бунтовщики танцуют. Но страх перед народом, ощущение неотвратимо приближающихся революционных событий делает владельца «Никотианы» Бориса безрассудно жестоким. Он вызывает солдат и приказывает стрелять в толпу. Льется народная кровь, и пробуждается ненависть народа. Теперь уже ко всему, что связано не только с «Никотианой», но и со всем эксплуататорским строем. Вся эта масштабная массовая сцена снята подвижной камерой великолепно и в отличном темпе. Зрителю понятен масштаб событий, их диалектика, понятны и переживания почти каждого участника бунта. Не безликая толпа мечется на экране, а люди, живые и разные люди, которые по-разному осознают смысл происходящего, но которые сильны единым порывом — стремлением к справедливости. Режиссер и оператор в этой да и во многих других сценах проявили себя подлинными новаторами, художниками ищущими и смелыми. Новаторский характер носит также сцена, где показано, как Лила бежит, спасаясь от преследующего ее сыщика. Мы не видим бегущую девушку, но слышим ее тяжелое усталое дыхание, «слышим» то, что она говорит про себя, видим то, что она видит. Камера оператора как бы сливается с бегущей героиней. И только, когда загнанная сыщиком в церковь, Лила поднимает револьвер и, почти не целясь, стреляет в сыщика,— мы ее видим. Мы видим, как падает убитый, видим измученную, испуганную Лилу, впервые убившую человека. Это способ съемки так называемой субъективной камерой очень интересен. Умело примененный в фильме, он дает возможность достичь полного эффекта сопереживания: зрителю кажется, что он бежит, спасаясь от погони.

Вторая серия фильма несколько затянута и более фрагментарна, нежели первая. Страницы романа, посвященные годам войны, особенно те, где действие происходит в Греции, не нашли убедительного решения в фильме. Образ старого немца, изображающего из себя «сверхчеловека» по рецептам философии Ницше, да и образы других персонажей, населяющих эту часть фильма, недостаточно глубоко прорисованы. Слишком пестрая картина возникает на экране, слишком быстро мелькают люди, события, чтобы успеть внимательно во всем разобраться. Авторы фильма, видимо, предполагают, что зрители должны помнить роман. Однако, возможно, что не все окажутся знакомы с произведением Димова. И им будет сложно осмыслить многое из того, что показывается во второй части фильма. Но и во второй серии есть ряд отличных сцен. Прежде всего это сцена встречи партизанских отрядов. Можно сказать, что кинематограф еще не знал такой сцены. Быстрое движение камеры выхватывает на долю секунды то радостно-взволнованные, то грустные лица из толпы. Затем камера как бы поднимается вверх, открывая всю панораму площади, улицы, затопленные народом, и вновь опрокидывается вниз, показывая людей, людей... Единый художественный образ венчает картину, образ народа, торжествующего победу.

Очень хорошо играет роль Ирины Невена Коканова. Молодая актриса создает яркий образ девушки, запутавшейся в сложной и противоречивой жизни.

Но в игре некоторых других актеров ощутимы традиционные театральные приемы, склонность к патетике, «нажиму», мелодраме. Так во всем строе фильма—кинематографическое, новаторское, смелое, жизненное в нем существует рядом с условно-театральным, ходульным, устаревшим. Однако хорошего в фильме больше, чем слабого, примитивного.

Сохранив достоинства романа, воплотив его сюжет в своеобразную кинематографическую форму, фильм своим особым языком рассказывает о том, что важно и помнить и знать. Он обращен не только в прошлое Болгарии, но и связан с тем, что победило сегодня. Напоминая о прошлом, авторы фильма делают это во имя сегодня и завтра.

«ДУЭЛЬ»

(Дания)



«Люди так боятся атомной бомбы. Боятся радиоактивности — ни о чем другом и не говорят... Есть, наверное, какой-то таинственный микроб, из-за которого вянут души, сердца становятся холодными, человек утрачивает способность любить кого бы то ни было, кроме самого себя. Быть может, это путь к тысячелетнему царству, своего рода духовному ледниковому периоду, миру живых трупов: сплошные окаменелости, сплошные мозги...» Таков диагноз, поставленный себе и окружающему миру одним из героев фильма — умным и усталым циником Кло. Здесь причины и сущность того, о чем фильм.

Он кажется «вторичным» по отношению к тому кругу идей и образов, которые определили искусство английских «рассерженных», французской «новой волны», Антониони, наконец, с его темой духовного омертвения человека в буржуазном обществе, беспредметной абсурдности бытия, порожденной абсолютным безразличием людей к обществу, друг к другу и к самим себе. Ах, уж эти датские провинциалы! Хорошо хоть сами в какой-то мере сознают свою безнадежную отсталость; тот же Кло в фильме ухмыляется: «Сердитый молодой человек — ведь это уже чуть старомодно». Ну, а что касается кинематографической формы, то тут просто-напросто пахнет киномузеем: жестко сорганизованная драматургия — мелодраматические коллизии банальнейшего любовного «треугольника»,— и этот монтажный традиционализм, и эта назойливая многозначительность вещественных символов...

Но «архаизм» поэтики фильма столь же полемически направлен против новаций дедраматизованного «потока», как «архаизм» его идейно-нравственной концепции полемизирует с мертвенной умозрительностью современных патологоанатомов от искусства.

Конечно же, студент Микаель — обыкновенный «рассерженный» (или как их там зовут в Копенгагене: «ледеякке» — кожаные куртки, что ли?). Проснувшись утром, лениво хамит случайной девке, разделившей с ним постель, ерничает, изъясняется на жаргоне, подрабатывает бренчанием на пианино в ночном клубе, потом едет в компанию себе подобных и со скуки звонит в полчетвертого утра девушке, с которой едва знаком. Налицо все внешние приметы типа давно и хорошо знакомого. Но если Микаель и относится к клану «рассерженных», то его «ледеякке» явно одета шиворот-навыворот.

Микаель полюбил Тине, Тине полюбила Микаеля. В этом, разумеется, нет ничего экстраординарного. Необычным может показаться лишь сила, благородство, целомудренность и, главное, беззаветность этой любви. Тут приходится насторожиться: такое в литературе и фильмах о современной молодежи капиталистических стран встречается не часто. Еще более озадачивает «рассерженный» Микаель, когда, обнаружив фотографию, на которой Тине в объятиях кинорежиссера Кло (она работает его ассистенткой), переживает это как крушение мира. Ну, и остается разводить руками, когда Микаель приходит на киностудию, швыряет перчатки в лицо ошеломленному Кло и вызывает его на дуэль...

Собственно, это произошло так. На студии работали над милым фарсом: длиннополые сюртуки, цилиндры, выспренние объяснения в любви, жирный хохот бравого господина над щупленьким незадачливым соперником, дуэль, гордые своей ролью секунданты — потешная, болтливая, чувствительная старина. Кто-то из актеров от нечего делать стал размышлять вслух: почему люди отказались от дуэлей; кто-то вступил в спор, и респектабельный Кло снисходительно пояснил, что, дескать, люди — те же обезьяны, понятие чести — пустой анахронизм, равно как и любого вида моральные запреты, обязательства и тому подобные предрассудки. И вдруг «рассерженный» предлагает ему драться на дуэли, утверждая обратное!

В «Дуэли» чувствуется явное влияние поэтики Ингмара Бергмана. Знаменитый швед часто — и с той же целью — вплетает в повествовательную ткань своих работ кадры старых, наивных кинофарсов или же просто переносит действие в идиллическую пору конца XIX века. В этом и своеобразная ироническая ностальгия по навсегда утраченному раю дедушек — пошловатому, пресноватому, но все-таки раю, без атомной бомбы, без страшного распада личности. В этом и своеобразная парафраза, оттеняющая смысл бергмановских героев — одиноких рыцарей, не поддающихся нивелировке. То же и в «Дуэли».

Автору фильма, сценаристу и режиссеру Кнуду Лейфу Томсену подвластен точный и емкий язык вещей; он неоднократно вводит нас в комнату Микаеля, и вещи, предметы, окружающие его, начинают молча рассказывать о владельце. Понятное дело, в одном углу магнитофон, в другом радиоприемник. Но против всех ожиданий парень любит и слушает Моцарта; его же ноты на пюпитре отличного рояля. На стене — одна из тех фотографий, которые гитлеровцы присылали из Польши или Белоруссии: женщина с ребенком на руках, рядом солдат, сейчас он будет расстреливать. «Зачем она висит здесь?» — «Будит мысль». Рядом — прекрасный и скорбный лик Мадонны Мунха. Крупный план этой гравюры — пластический лейтмотив всего фильма. Глаза Мадонны с горестной лаской следят за героями. Точно так же, как моцартовская музыка ведет и окрашивает действие, становясь органическим компонентом эмоционального и идейного строя фильма. Нужно было обладать большой смелостью, тактом и безупречным вкусом, чтобы свести в единый контрапункт Моцарта, Эдварда Мунха и... самого себя, начинающего кинематографиста, потрясенного и растерянно протестующего очевидца «духовного ледникового периода».

Мир явных, многочисленных ассоциаций с культурными ценностями прошлого возникает в фильме и как призрачное спасение от мира живых трупов и как реальность, ради которой стоит пойти на неравный поединок с растленным цинизмом культивированных мещан. И еще одна, доверительно обнаженная ассоциация: Микаель не раз цитирует «Гамлета»; цитирует шекспировскую трагедию и режиссер, обыгрывая находящийся в комнате героя череп, цитирует буквально в одном из заключительных эпизодов, когда Микаель в позе, ставшей традиционной, задумчиво разглядывает череп... Бедный, маленький Гамлет шестидесятых годов XX века! При всем том К. Л. Томсену присуще чувство меры, и его фильм отнюдь не претендует на философичность.

Он просто констатирует: в современном буржуазном обществе элементарное здоровье чувств и мыслей, элементарная способность любить и уважать столь же редкостны, столь же старомодны, как дуэль, к которой прибегает Микаель, чтобы утвердить свое право быть человеком. Оказывается, просто человеком быть очень трудно, гораздо труднее, чем «рассерженным».

Позитивная программа фильма не бог весть как внушительна и конкретна. Но его искренний и воинствующий гуманизм несомненен, он не может не вызвать уважения. Быть может, в следующих работах К. Л. Томсен (а «Дуэль» — первый его фильм) найдет более определенные аргументы в защиту любви, поэзии, простого духовного хлеба, без которого немыслимо человеческое существование.

Вл. Матусевич

«ВОЙНА ПУГОВИЦ»

(Франция)

Эта странная война началась, собственно, без особой причины, скорее даже как-то неожиданно. До этого мальчишки из деревни Лонжеверн не враждовали со своими однолетками из соседней деревни Вельран. Но внезапно двое братьев Жибюс из Лонжеверна убеждаются, что вельранцы ведут себя нечестно: оказывается, они перехватывают у них «клиентуру» и продают ей марки, сбор средств от продажи которых идет на лечение туберкулезников.

Отвечать на это обвинение Астеку, предводителю вельранцев, нечего. Ему остается только обругать «всех лонжевернцев» непонятным ему самому словом. Так над теми повисает непонятное оскорбление в... импотентности. Что это такое — они не знают и обращаться за разъяснениями к учителю не решаются. Умный и находчивый Лебрак, старший среди остальных ребят Лонжеверна, посылает трехлетнего малыша проверить «эффект» от этого слова на его собственном отце. Убедившись, что тому это показалось явно обидным, Лебрак и его товарищи предпринимают ночную карательную экспедицию в Вельран. На стене местной школы появляется оскорбительная надпись...

Таков, так сказать, генезис военных действий между лонжевернцами и вельранцами. Дети ведь любят поиграть «в войну». Так «воюют» и наши герои, в общем, шумно, бестолково, но зато интересно, пока... однажды в плен к лонжевернцам не попадает «солдат» вражеской стороны. Лебрак придумывает своеобразную расправу над ним. Он срезает с него все пуговицы, вспарывает петли и уничтожает шнурки на ботинках. Впрочем, через несколько дней он и сам станет жертвой своей выдумки... и вернется домой со сползающими штанами. Отец жестоко наказывает его, угрожая отправить в интернат. Пожалуй, именно это больше всего огорчает Лебрака. Однако происшедшая с ним история подсказывает ему новый маневр в войне с вельранцами. На очередное сражение Лебрак и его друзья явились... голыми, и, испуганные этим зрелищем, вельранцы обращаются в бегство. Но лонжеверпцы не приняли в расчет погоду: они простыли, походная песня, которую они запевают, звучит довольно уныло.

Лебраку приходится подумать о чем-то другом. Единственный выход — это иметь в запасе пуговицы, иголки, нитки, шнурки, с тем чтобы быстро исправлять «увечья», нанесенные их туалету. Штабквартирой лонжеверпцев становится большой шалаш, который они строят в лесу в тайном месте. Их военные действия против вельранцев идут успешно. Но среди лонжеверпцев оказался предатель — «монархист». Он выдает врагу месторасположение шалаша, где как раз происходит пир победителей. Воспользовавшись отцовским трактором, Астек разрушает шалаш и обращает в бегство лонжеверпцев. Суровое наказание ожидает предателя...

Но теперь в действие вступают родители. Отец пострадавшего «монархиста» требует от отца Лебрака, чтобы тот примерно наказал сына. Мальчика отправляют в интернат. Печальный, стоит он у окна, не замечая, что в комнату вошел с постельными принадлежностями еще один мальчик. «Ты тоже новенький?» — спрашивает тот. Лебрак оборачивается... Перед ним Астек, вражеский военачальник, которого отец за порчу трактора тоже отправил в интернат. Радости мальчиков нет предела. Они весело обнимаются, не чувствуя себя больше так одиноко.

Этим мажорным аккордом заканчивается «Война пуговиц». Соскучившийся по веселой и в то же время полной добрых и честных мыслей комедии, французский зритель оказал восторженный прием «Войне пуговиц». Сегодня во Франции это самый большой коммерческий успех года. Режиссеру фильма Иву Роберу была присуждена одна из высших кинематографических премий года — премия Жана Виго.

Ив Робер имеет все основания быть удовлетворенным. Не только коммерческим успехом фильма. Не только удивительно естественной игрой актеров-детей и взрослых комедийных актеров (Жан Ришар, Жан Дофило, Пьер Трабо). Не только операторской работой Андре Бака. Наибольшую гордость принесли режиссеру, как он рассказывает, слова Андре Третона, игравшего Лебрака, сказанные после шести недель съемок: «Ты наш приятель, словом, тренер, ну, а кто все-таки режиссер фильма?»

Действительно, комплимент хоть куда!

Советским людям, может быть, будет приятно узнать, что замысел этого очень смешного и, по сути, очень серьезного фильма о незаметном подчас для взрослых мире детских игр родился... в Москве год назад, когда Ив Робер работал над французским вариантом панорамного фильма «СССР с открытым сердцем». Спустя год Ив Робер в Центральном Доме кино показал готовый фильм. Спасибо ему за искреннее удовольствие, которое получили все, кто видел его картину.

А. Владимиров



ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Журнал «Фильмшпигель» провел анкету среди читателей, которые должны были ответить на вопрос, каких немецких артистов они считают лучшими. Наибольшее количество голосов получили Кристина Лазар («Сон капитана Лоя») и Гюнтер Зимон («Эрнст Тельман»).

ИТАЛИЯ

Режиссер Джилло Понтекорво («Большая голубая дорога», «Капо») начал работу над фильмом об освободительной борьбе алжирского народа. В главной роли — американский актер Пол Ньюмен. «Я хочу,— сказал режиссер,— честно отразить сложную ситуацию, создавшуюся в этой стране. У меня было намерение создать фильм о современной Испании, но, увы, от этой темы пришлось отказаться».

●

Роберто Росселини вернулся из длительной поездки по югу Италии, куда он ездил для ознакомления с условиями жизни в промышленных городах и рабочих поселках. На пресс-конференции режиссер заявил, что он собирается начать работу по созданию полнометражного документального фильма о юге Италии наших дней.

●

«Рогопаг» — таково необычное название фильма из четырех новелл. Оно составлено из начальных слогов фамилий его создателей — кинорежиссеров Роберто Росселини, Жан-Люка Годара, Пьера Паоло Пазолини и Уго Грегоретти.

США

Режиссер Орсон Уэллс закончил съемки фильма «Процесс» по роману Кафки с участием Энтони Перкинса, Эльзы Мартинелли, Роми Шнайдер. Сам Уэллс исполняет роль адвоката, который тщетно пытается спасти безвинно пострадавшего героя (Перкинс) от продажного, растленного и взбесившегося «правосудия». Ближайшие месяцы Уэллс посвятит монтажу этого фильма и досъемке фильма «Дон-Кихот», в свое время приостановленного производством из-за финансовых затруднений. Уэллс надеется создать также фильм о бое быков. Он увлекся этой темой под влиянием Эрнеста Хемингуэя.

●

Новую экранизацию романа Жюля Верна «Дети капитана Гранта» под названием «Потерпевшие кораблекрушение» выпустила на экран студия Диснея. В главных ролях юная актриса Хейли Милла (Мери Грант), Кис Хэмшир (Роберт), Морис Шевалье (Паганель) и другие.

ФРАНЦИЯ

Марсель Карне закончил свой новый фильм. «Цветочки для птичек» — так приблизительно переводится название этой комедии, созданной по роману писателя Альбера Симонена, герои которой говорят преимущественно на воровском жаргоне.

В интервью корреспонденту еженедельника «Фигаро-литтерер» Марсель Карне говорил, что делает на материале романа комедию: «Комедийный жанр во Франции всегда рассматривался как низменный, и отношение к нему было соответственное. На постановку такого фильма отпускали меньше средств... Посмотрите «Прекрасную американку» и «Войну пуговиц»: серьезные люди не верили в их успех... Я хочу, чтобы мой фильм привлек к себе зрителя, но при этом не прибегаю к любым средствам. Зрителя слишком долго обливали ушатом воды, и появление «новой волны» совпало со снижением посещаемости кинотеатров. Зрителю говорят: «Приходите посмотреть фильм, который стоил 30 миллионов старых франков». Ну и что? Ведь места от этого не стали дешевле в шесть раз! Зато скука выросла. Этим воспользовались одни прокатчики: менее ловкие, чем прежде, но более требовательные в отношении цен...»

Режиссер рассказал также о своем давнем плане поставить фильм под названием «Заключенные». Сюжет его прост: группа заключенных, бежавших из тюрьмы во время землетрясения, проявляет героизм, спасая жителей соседнего города. Их ловят и снова водворяют в тюрьму. «В этом — вся наша цивилизация,— заявил Карне.— Я вижу этот фильм, я его чувствую. Я работал над сценарием три года. Я даже создал свою компанию, чтобы его снять... В конце концов мне пришлось делать другой фильм — «Пустырь...»

●

Жан-Поль Ле Шануа закончил в Польше съемки фильма «Мандрен». Это приключенческий фильм, главный герой которого — знаменитый разбойник XVIII века. В фильме снимались Жорж Ривьер, Сильвия Монфор, Арман Местраль, Дани Робен, Жорж Вильсон и другие.

●

Режиссер Фредерик Россиф, автор фильма «Времена гетто», снимает фильм «Умереть в Мадриде». Это драма из эпохи гражданской войны в Испании. В фильме заняты непрофессиональные актеры.



ФРАНЦИЯ

Молодой французский режиссер Робер Энрико, получивший на последнем Международном фестивале в Канне «Золотую пальмовую ветвь» за короткометражный фильм «Мост через Совиный ручей» по новелле американского писателя Амброза Бирса, работает над полнометражным фильмом «В сердце жизни», в который войдут две экранизированные новеллы того же писателя.



«Сердце жизни». Рабочий момент

Другой фильм, который ставит Робер Энрико, рассказывает о о молодом французском солдате, который участвовал в войне в Алжире и, вернувшись в Париж и женившись, сталкивается здесь с новыми проблемами: поиски работы, жилища и т. п.

●

Симона Синьоре перевела на французский язык пьесу американской писательницы Лилиан Хеллман «Лисички». Известно, что Симона Синьоре по образованию — преподаватель английского языка. Она неоднократно снималась в американских и английских картинах и за исполнение главной роли в фильме Джека Клейтона «Путь в высшее общество» получила Оскаровскую премию. В интервью газете «Фигаро литтерер» актриса пояснила, что она сделала именно перевод, а не столь модную в практике зарубежных театров адаптацию. «Когда пьеса хороша, — говорит Симона Синьоре,— ее вполне достаточно хорошо перевести».

Симона Синьоре будет играть в «Лисичках» роль Реджины.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Последний фильм режиссера Карела Земана на Международном фестивале в Локарно получил одну из главных премий — «Серебряный парус».

«Два мушкетера» — название новой картины, которую ставит Земан на студии в Готвальдове. Действие этой комедии происходит во время Тридцатилетней войны. В центре ее — образ мушкетера, простого деревенского парня, который не хочет воевать.

●

Советские зрители знакомы с двумя детективными фильмами режиссера Владимира Чеха «105 процентов алиби» и «Где одного алиби мало». После окончания работы над совместной чехословацко-кубинской постановкой «Для кого танцует Гавана» Владимир Чех намерен вернуться к приключенческому жанру и снять фильм «Два миллиона свидетелей», сценарий которого написал Карел Цоп.

●

«Латерна магика» начала сезон 1962/63 года с премьеры экранизированной оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана». Постановщик Вацлав Кашлик рассказывает: «Мой подход к разработке «Сказок Гофмана» не просто режиссерский. Я начинал с работы над сценарием, драматургически и технически очень сложной. Потом были записаны музыкальные номера и снят фильм. Последний этап работы — синтез кинокадров и эпизодов на театральной сцене».

ШВЕЦИЯ

Режиссер Ингмар Бергман показал зрителям свой новый фильм «Как в зеркале».

В картине всего четыре действующих лица. Действие происходит на маленьком острове в течение одних суток.

Критика высоко отзывается об игре актеров Харизт Андерсон, Гуннара Бьёрнстранда и Макса фон Сюдова.

В США фильму присуждена премия «Оскар».

●

Хотя название фильма «Чудесное путешествие Нильса» (режиссер Кенне Фант) и говорит о том, что в основу его положена знаменитая книга Сельмы Лагерлеф «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями», но на самом деле в фильме осталось очень мало от популярного произведения писательницы. «Не Нильс главный герой фильма, а шведский ландшафт»,—пишет кинокритик Унгве Бенгтссон. Фильм стоил огромных денег — 2,5 миллиона шведских крон. На премьеру фильма в Стокгольме были приглашены дети из двадцати одной страны.

Роль Нильса исполняет одиннадцатилетний Свен Лундберг.





Польский журнал «Фильм» в конце прошлого года опубликовал статью одного из ведущих индийских кинокритиков, редактора журнала «Тайм энд тайд» Девендры Кумара. Ниже мы публикуем сокращенный перевод этой статьи.

ИНДИЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В ПОИСКАХ СОБСТВЕННОГО ПУТИ

Индийское кино в нынешнем году отмечает свое пятидесятилетие. Годом его рождения считается 1912-й, когда Дхандхарадж Г. Пхальке поставил фильм «Раджа Харишчандра». В последующие годы было снято множество фильмов, основанных главным образом на мотивах индийского фольклора. Однако в течение долгого времени кинематографисты Индии не имели возможности в своих произведениях затрагивать иную, не фольклорную тематику.

В период второй мировой войны английские колониальные власти создали организацию по выпуску пропагандистских фильмов. Ее задачей была обработка общественного мнения в пользу Великобритании. В этот же период власти начали оказывать финансовую помощь частным индийским компаниям, благодаря чему были поставлены такие известные фильмы, как «Ашут Канья» и «Девдас», фильмы, затрагивавшие актуальные проблемы: кастовое неравенство, алкоголизм и т. д. Впервые индийские фильмы коснулись тематики пробуждения в широких массах гражданского самосознания. Они были встречены с большим воодушевлением и сыграли важную роль в освободительном движении.

Но, к сожалению, уже в тот период на индийскую кинопродукцию сильное влияние оказывали завозимые в большом количестве западные детективы.

После достижения Индией независимости в 1947 году появилось множество фильмов, посвященных борьбе за свободу страны. Поначалу они пользовались огромной популярностью. Однако пресыщение наступило быстро. Восстановление и реконструкция страны стали больше интересовать зрителей, нежели фильмы об освободительном движении. Но в борьбе за зрителя индийские продюсеры выбрали фальшивую дорогу. Восемьдесят процентов всех импортных фильмов составляли голливудские, особенно «криминальные». И вот эту-то продукцию взяли за образец продюсеры. Дошло до того, что четыре пятых всех индийских художественных фильмов было посвящено различным преступлениям. Только введение — в результате широкой кампании в прессе и парламенте — цензурных ограничений несколько приостановило эту волну нездоровых сенсаций.

Это вынудило продюсеров пересмотреть их близорукую политику. Тогда же был поставлен первый фильм, осуществленный совместно с советскими кинематографистами,— «Хождение за три моря» («Афанасий Никитин») режиссеров В. Пронина и К. А. Аббаса. Эта картина пользовалась успехом не только в Индии, но и за рубежом. Фильмы «Два бигха земли» (режиссер Бимал Рой) и «Патер панчали» (режиссер Сатьяджит Рей) вывели индийское кино на международную арену.

Индийские картины начали получать награды на международных фестивалях. Более благоприятной стала экономическая база внутри страны. Правительство установило государственные премии за лучшие фильмы, которые стали важным стимулом для производства картин значительных, поднимающих существенные современные проблемы.

Значительный вклад в возрождение индийской кинематографии внесли талантливые режиссеры Сатьен Бос, Мохан Сехгал, К. А. Аббас, Шантарам, Мехбуб и другие, произведения которых способствовали развитию реалистических тенденций в индийском киноискусстве.

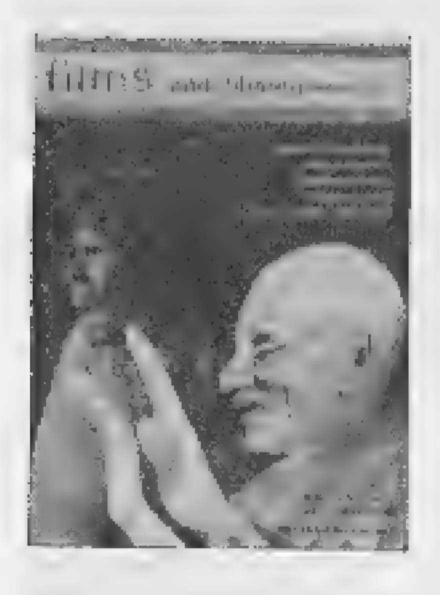
Крупнейших режиссеров интересуют возможности совместных постановок с кинематографистами других стран. Так, С. Мукерджи работает над фильмом «Рождение песни» совместно с Ташкентской киностудией.

Кстати, вопросы культурного обмена и сотрудничества с социалистическими странами интересуют не только кинематографистов, но и широкую общественность.

Реалистическое направление индийской кинопродукции подорвало в сильной степени экспансию американского кино и вынудило многие американские кинопрокатные организации ликвидировать свои представительства. Американские фирмы начали терять возможность сбыта своих картин.

Возрождение индийского кино идет быстрыми темпами. Однако **искусство** кино в Индии, несмотря на огромный количественный показатель (более трехсот фильмов в год), пребывает еще в состоянии детства и значительно отстает от ведущих кинематографий мира.

Мы надеемся, что контакты и сотрудничество индийских кинематографистов с прогрессивными киномастерами Востока и Запада ускорят процесс становления киноискусства в нашей стране.



«ФИЛМЗ ЭНД ФИЛМИНГ»

(Англия)

У журнала «Филмз энд филминг» установилась традиция: открывать номер (после пяти-шести страниц неизбежной рекламы) рассказом о каком-либо мастере кино, чья работа, по мнению журнала, является одной из самых интересных за последнее время. «Передовица» ноябрьского номера посвящена французскому режиссеру Жану Ренуару, выпустившему недавно свой новый фильм «Пропавший капрал». Другому фильму Ренуара — «Правилам игры» (1939) — посвящена большая статья, публикуемая под рубрикой «Великие фильмы столетия».

Американский продюсер и режиссер Даррил Ф. Занук рассказывает в большой статье о своем только что законченном фильме «Самый длинный день». Этот фильм, воссоздающий историю высадки союзников в Европе в 1944 году, снимали шесть режиссеров. «Американские» эпизоды снимали Герд Освальд, Элмо Уильямс и сам Занук, «французские» — Андре Мартон, «британские» — Кен Эннекин, «немецкие» — Бернгард Викки.

Из других цифр, приводимых Зануком, самые внушительные две: 10 000 000 — стоимость фильма в долларах, и 50 — число «звезд» мирового экрана, занятых в фильме. Список этих звезд не менее внушителен: Ричард Бартон, Бурвиль, Генри Фонда, Роберт Митчем, Кеннет Мор, Джон Уэйн...

Фильм снимался одновременно несколькими творческими группами, причем стилевое несоответствие отдельных эпизодов было, по мнению Занука, не только неизбежным, но и желательным.

Вслед за рассказом о фильме, снимавшемся шестью режиссерами, мы находим на страницах журнала сообщение о картине, в создании которой участвовало три мастера. Фильм «Как был завоеван Запад» (имеется в виду, разумеется, американский Дальний Запад) состоит из пяти эпизодов, в которых рассказана история трех поколений одной семьи с 1840 по 1895 год. Три эпизода поставил Генри Хатауэй, по одному — Джон Форд и Джордж Маршалл. Среди актеров, занятых в фильме, — опять-таки Генри Фонда и Джон Уэйн, а также Джеймс Стюарт, Эли Уолах, Грегори Пек, Ричард Уидмарк, Кэррол Бейкер, Дебби Рейнольдс и другие. Это первый художественный фильм, снятый по методу «Синерама».

Одному из постановщиков фильма «Как был завоеван Запад» — Генри Хатауэю — посвящена статья Джона Ховарда Рейда, который называет режиссера «лучшей второй скрипкой». Мы мало знаем творчество этого режиссера (одна из нашумевших его картин «Роммель — лис пустыни», вызвавшая в свое время бурю протестов попыткой обелить одного из гитлеровских генералов), поэтому трудно сказать, будет ли он польщен первым эпитетом или оскорблен вторым.

Еще одна американская картина, выходящая ныне и на английские экраны, — «Порги и Бесс». Помещенный в журнале фоторепортаж рассказывает об этом фильме, который поставил Отто Преминджер по известной опере Гершвина.

Интересна статья одного из крупнейших аргентинских режиссеров Леопольдо Торре-Нильссона. Автор считает, что появление «новой волны» в той или иной кинематографии всегда обусловлено объективными причинами, главным образом экономического порядка. Одна из ближайших «новых волн» должна, по мнению Торре-Нильссона, появиться в Западной Германии, где «в течение пяти или шести лет чрезвычайно мощная киноиндустрия выпускала чрезвычайно глупые фильмы».

«Девять часов моей жизни» — так называется статья американского режиссера Марка Робсона о недавно законченном им фильме «Девять часов до Рамы». Это кинорассказ о последних часах жизни Ганди. Роль Махатмы Ганди исполняет непрофессионал Дж. С. Кассиап, в роли убийцы Ганди — западногерманский актер Хорст Бухгольц (оба они изображены на воспроизведенной выше обложке журнала).

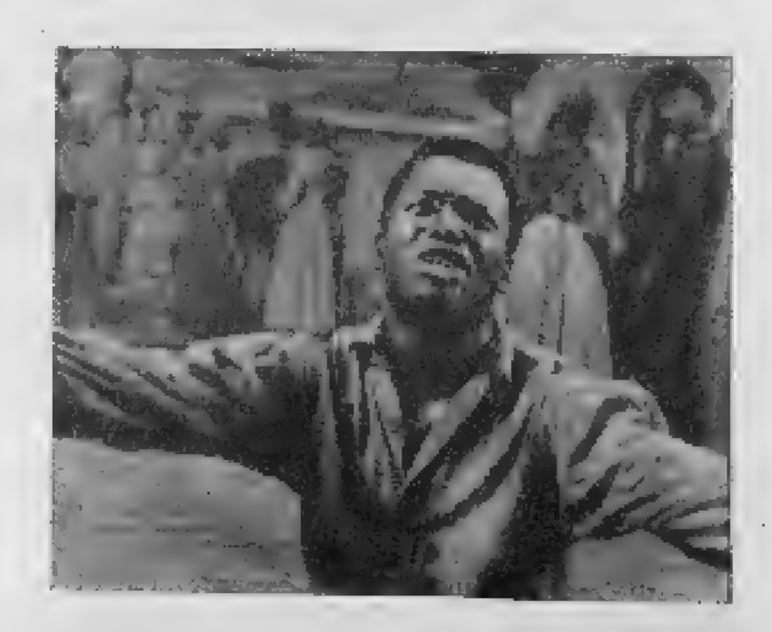


«Самый длинный день». Рабочий момент. Режиссер Даррил Занук и актер Томми Сандс



«Как был завоеван Запад»

«Порги и Бесс». Сидней Пуатье — Порги



Три десятка маленьких рецензий, публикуемых в разделе «Путеводитель по фильмам», посвящены картинам разных стран, выпускаемым на экраны Англии. Три фильма журнал называет лучшими из числа показываемых в Лондоне: «Неотправленное письмо», «Одиночество бегуна на дальние дистанции» и «Стремление к славе».

«Одиночество бегуна на дальние дистанции» — последняя работа Тони Ричардсона, чей фильм «Вкус меда» был высоко оценен летом 1962 года на фестивалях в Канне и Карловых Варах. Новый фильм Ричардсона поставлен по одноименному рассказу одного из лучших современных молодых писателей Англии Алана Силлитоу. В рецензии, написанной главным редактором журнала Питером Бейкером, отмечается, что «из фильмов британской «новой волны» это первый, который не обращается главным образом к сексуальным проблемам».

Герой фильма Колин Смит (артист Том Куртней) попадает в исправительную колонию для несовершеннолетних. «Не колония держит его в заточении, а общественный порядок, не им установленный и ему ненужный». В роли наставника — крупнейший английский актер Майкл Редгрейв.

Постановщик фильма Тони Ричардсон работает над экранизацией «Тома Джонса» Филдинга.

О фильме «Стремление к славе» пишет тот же Питер Бейкер. По мнению критика, фильм вполне заслужил награду, полученную им на фестивале в Локарно, хотя крупнейшие английские прокатчики долгое время отказывались выпускать фильм на экран (автор статьи считает это позорным). Фильм, поставленный режиссером Филипом Ликоком, рассказывает о группе школьников, эвакуированных во время второй мировой войны из Лондона в небольшую деревушку. Война, даже если дети не сталкиваются с ней вплотную, уродует детские души — так, судя по статье, можно сформулировать тему фильма.

Остальные семь или восемь новых английских фильмов, отрецензированных в журнале, видимо, значительно уступают по своим художественным достоинствам двум вышеназванным. «Доктор Но», поставленный Теренсом Янгом по роману Яна Флеминга, представляет собой, по отзыву журнала, «стряпню из секса и садизма». «Кровавые коридоры» Роберта Дея — «очередная скверная мелодрама».

В статье Майкла Рэтклиффа рассказывается о существующих в Англии киноклубах. В них показываются лучшие фильмы мирового кино, среди которых немало классических советских фильмов. («Самый аристократический из всех киноклубов — Национальный кинотеатр — подготовит в ближайшее время большой русский сезон»,— сообщает автор статьи.) В месячной программе Национального кинотеатра — «Ангел истребления» Бюнюэля, «Солнце и тень» Вылчанова, «Пласидо» Берланги, «Осведомитель» Форда, «Барон Мюнхгаузен» Земана, «Щорс» и «Земля» Довженко и многие другие фильмы.

Автор статьи о фестивале в Корке (небольшой город на севере Англии) очень высоко отзывается о советских «Девчатах», полагая, что успех фильма зависит «главным образом от виртуозного исполнения маленькой Надежды Румянцевой, которая по стилю игры приятно напоминает одновременно Джульетту Мазину и Мери Пикфорд».

На самых последних страницах журнал помещает читательские письма (среди них есть очень интересные), а также частные объявления. Отдел вроде бы неожиданный для кинематографического журнала, однако в некоторых из этих объявлений есть то самое «дыхание жизни», которого недостает иным фильмам, «состряпанным из секса и садизма». Вот, например, объявление, где за деловой сухостью чувствуются и горечь и боль: «Молодой человек — пианист, клавикордист, композитор, с преподавательским и конторским опытом — ищет интересную работу, связанную или не связанную с музыкой. Почтовый ящик 602F». Есть объявления и иного рода, причем некоторые из них с успехом могли бы заменить (во всяком случае, для советского читателя) отсутствующий в журнале уголок юмора. В качестве примера сошлемся хотя бы на такое: «Джентльмен (30) желает познакомиться с привлекательной, умной леди, имея в виду дружбу, брак. Разнообразные интересы, в том числе кино, телевидение, путешествия, чтение, спектакли. Любимые драматурги — Осборн и Жене. Почтовый ящик 601F».

(Будем надеяться, что тридцатилетний джентльмен встретит на своем пути отзывчивую леди, даже если ее любимый драматург, упаси боже, не Жене, а Брехт.)

Я. Б.



«Том Джонс». Альберт Финни — Том



«Стремление к славе»



«Девять часов до Рамы». В перерыве между съемками. Хорст Бухгольц и режиссер Марк Робсон

«Доктор Но». Джозеф Уайзман в заглавной роли





«КИНОИЗКУСТВО»

(Болгария)

В статье Георги Йоцкова «Киноискуство — национальная гордость!», которой открывается октябрьский номер журнала, подведены итоги пути, пройденного молодой болгарской кинематографией за период между VII и VIII съездами БКП. За эти пять лет было создано 40 художественных фильмов, в том числе такие значительные, как «Звезды», «Первый урок», «Как молоды мы были», «Бедная улица» и другие.

Любопытные цифры содержатся в статье Славчо Виденова «За еще более широкий путь к народу». За первую половину 1962 года болгарский зритель увидел 135 новых художественных фильмов, в том числе отечественного производства — 7, советских — 46, стран народной демократии — 59, капиталистических стран — 23.

Николай Корабов в интересной статье «Новые мысли — новые формы» говорит о том эстетическом обновлении, которое наблюдается ныне в мировом киноискусстве, о ломке привычных драматургических канонов, поисках новых выразительных средств.

В журнале сообщается, что на экран выходит ряд новых болгарских картин — приключенческий фильм «Золотой зуб» (авторы сценария К. Спасов и А. Маринович, режиссер А. Маринович), комедия «Невероятная история» (сценарист Радой Ралин, режиссер Владимир Янчев) и другие. Фильму «Плененная стая» сценариста Емила Манова и режиссера Дучо Мундрова посвящена большая критическая статья Буряна Енчева.

«Плененная стая» получила премию, как лучший художественный фильм, показанный на кинофестивале болгарских фильмов, состоявшемся недавно в Варне.

Журнал подробно сообщает об итогах этого смотра национального киноискусства. Премию за лучший сценарий получил Валери Петров («Солнце и тень»); этот же фильм признан лучшим по режиссуре (Рангел Вылчанов); премию за лучшую операторскую работу получил Тодор Стоянов («Двое под небом»); сценаристу Павлу Вежинову, режиссеру Петру Василеву и актеру Георги Калоянчеву присуждена премия за современную комедию (фильм «Мастер на все руки»).

По-прежнему большое место занимают на экранах Болгарии советские фильмы. Это находит свое отражение и в журнале, уделяющем значительное внимание советскому киноискусству. Глубоко и тонко анализирует фильм «Девять дней одного года» критик Недка Стоимирова.

О глубокой нерушимой дружбе, связывающей советский и болгарский народы, говорится в статье главного редактора журнала Яко Молхова, посвященной созданному болгарскими кинематографистами фильму «Как солнце и воздух» — о недавнем посещении Болгарии советской партийно-правительственной делегацией во главе с Н. С. Хрущевым.

Советский кинооператор А. Кричевский вспоминает в своей статье о незабываемых днях сентября 1944 года, когда он производил съемки на улицах только что освобожденной Софии.

В разделе «Мастера кино» журнал рассказывает о творчестве А. П. Довженко (статья Г. Стоянова-Бигора «Сценарии — кинопоэмы») и Чезаре Дзаваттини, шестьдесят лет со дня рождения которого было недавно отмечено кинематографической общественностью во всем мире.

В разделе «Библиотека литературных сценариев», который завершает журнал, публикуются сценарии Свободы Бычваровой «Путешествие к свободе» и Кирила Илиичева и Георги Маркова «Анкета». Фильм «Анкета» ставит режиссер Кирил Илиичев. Фильм, рассказывающий о людях сегодняшней Болгарии, посвящен моральным проблемам. В центре его — молодой способный инженер, с отличием окончивший институт и поступивший на завод, где в силу ряда обстоятельств его гражданская и профессиональная честь, его совесть подвергаются серьезным испытаниям. В главных ролях Иван Антонов и Виолета Донева — вы видели их на обложке, которая воспроизведена в начале этого обзора.

П. Н.



Советский кинооператор А. Кричевский среди жителей освобожденной Софии, 1944



«Мастер на все руки»



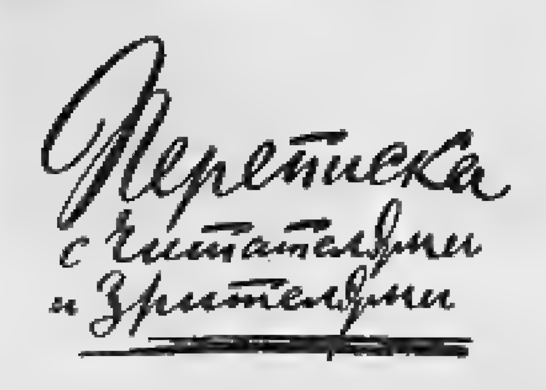
«Золотой зуб»



«Анкета»

«Невероятная история»





Словно обо мне...

Совсем недавно мне довелось посмотреть новый кинофильм Одесской киностудии «Исповедь» и, придя домой, я сел писать это письмо под впечатлением увиденного.

Когда я смотрел фильм, мне казалось, будто он рассказывает обо мне, о моем недавнем монашеском прошлом (кстати, и героя тоже звать Василием, как и меня). Я как бы заново все пережил, заново увидел себя со стороны. Как бывший монах, я почти всему верил, за исключением отдельных сцен, о которых скажу позднее. Сам герой Василий мне понравился. Артист тонко, умно ведет своего героя через все житейские пороги неудач, отчаяния, страдания, любви и размышлений. Смел духом, победил его разум, и он ушел от религии в мир, к людям, строящим коммунизм.

Однако, на мой взгляд, конец в фильме «Исповедь» уж слишком оптимистический. А вернее было бы показать, что борьба не закончена, и вот почему. У нас немало церквей и монастырей, духовных семинарий и академий. Недавно я был в Херсонской области. Оказывается, там работает двести сорок церквей и молельных домов, и туда идет молодежь. Есть и студенты духовных заведений и молодые монахи.

А это надо считать нашей бедой, и надо бороться в отдельности за каждого человека, попавшего туда. Потому что если сегодня кто-то ушел в монастырь или в семинарию, значит где-то просмотрели, недоглядели этого человека.

Но вернусь к фильму.

Несколько произвольно сделана сцена в общежитии семинаристов. Это сплошь хулиганы, кретины и психи, шизофреники. А ведь на самом деле бывает не так. Да, среди семинаристов бытует и неврастения, и самовнушение, и фанатизм на религиозной почве.

Но в фильме нарушена мера, и картина здесь во многом теряет в своей пропагандистской ценности.

Можно еще сделать ряд критических замечаний, но не в этом главное. Главное, что вышел фильм, который правдиво рассказывает о том, как молодые люди приходят в наши дни к религии, как бывает подчас трудно уйти от нее. Насколько важно показать отрыв личности от коллектива, когда человек остается наедине со своей бедой и ему некому вовремя подать руку помощи. Вот он и зашатается иногда, сломленный горем, и потянется к религии за утешением.

Было время, когда религия дала мне веру в бога взамен утраченной веры в людей, в жизнь. Когда-то я тоже восклицал в отчаянии: «Люди вы или звери?..» И, оказавшись один среди людей, ушел в монастырь. Герой фильма Василий, когда студенты, молодежь, друзья Оксаны смеются над ним, тоже с тоскливым отчаянием думает: «Люди вы или звери?» Высокого драматизма достигает исполнитель в этой сцене. Да, действительно, мы часто бываем до преступного равнодушны, забывая человека в беде...

Правдоподобна в фильме сцена сбора денег в соборе. Здесь убедительно показано, как земные дела отодвигают веру, бога, на первый план выходят совсем другие чувства.

Такой фильм, как «Исповедь», надо широко рекламировать, показывать по телевидению, с приглашением бывших монахов и попов, как это очень интересно сделало Донецкое телевидение. И надо больше выпускать фильмов, подобных «Исповеди», показывая духовный мир человека, те причины, которые ведут к религии. И рассказывать о неприглядной стороне самой религии. Тогда те, кто еще мечется в жизни, прибегает к «спасительной религии», задумается и остановится на полпути, вернется на большую дорогу настоящей жизни, в которой есть смысл, радость и труд.

В. ДУШКИН,

бывший монах Загорского монастыря Троице-Сергиевской лавры Московской области, ныне артист Крымского областного театра кукол

Неоднократно наш журнал поднимал вопрос о роли кинематографии в эстетическом и нравственном воспитании молодежи («Искусство кино», 1960, № 3, 7; 1961, № 4, 9; 1962, № 1, 4).

«Киноклассику — в школу» — этот призыв нашел живой отклик среди воспитателей молодого поколения. В беседах с учителями, в письмах, которые получает редакция, школьные энтузиасты кино обращали особое внимание на необходимость специальной подготовки педагогов в области киноведения. Это и понятно: для того чтобы пропагандировать самое массовое из искусств, надо изучить его природу, знать историю.

И вот — лед тронулся.

В ряде высших учебных заведений Украины введен курс истории кинодраматургии и истории кино. Горячо приветствуя это начинание, редакция надеется, что пример вузов Украины привлечет к себе пристальное внимание Академии педагогических наук РСФСР, республиканских министерств просвещения.

Лед тронулся...

СТУДЕНТЫ ИЗУЧАЮТ КИНОИСКУССТВО

С середины прошлого учебного года на филологических факультетах университетов Украины была введена история кинодраматургии, а в художественных, театральных институтах и консерваториях Киева, Львова, Харькова и других городов — история кино.

Хорошо поставлено преподавание этих предметов в Харькове, где нет ни одной профессиональной киностудии и было нелегко найти преподавателей. Помогли местные энтузиасты кинематографии. Вот уже пятый год на факультете культпросветработы Харьковского государственного библиотечного института успешно читается курс истории советского кино по программе ВГИКа. Содержательные ответы выпускников В. Галия, Т. Бирченко, В. Трачева на первом в многолетней практике института экзамене по истории искусств свидетельствуют об отличных результатах изучения кинодисциплин.

Преподаватель факультета Александр Алексеевич Шимон старается использовать все возможные средства для того, чтобы дать своим слушателям прочные знания. Он приучает своих питомцев к самостоятельной исследовательской работе, ставит задачи, которые побуждают их изучать композицию кадра, законы монтажа и т. п.

Чтобы нагляднее объяснить, что такое, например, монтаж, А. А. Шимон читает студентам какой-нибудь рассказ, а затем предлагает выразить его в рисунках или фотографиях. Особенно любопытный фотомонтаж был создан на основе фрагмента картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». Используя репродукции фрагментов, студенты сумели лаконично и впечатляюще выразить идею вещи в целом.

Не имея возможности смотреть необходимые по курсу фильмы, студенты готовят для сопровождения лекций по истории кино специальные диафильмы на основе иллюстраций из книг и кадров, выпрошенных у сердобольных киномехаников.

Студенты активно участвуют в работе студии кинолюбителей, они поставили в содружестве с рабочими Харьковского электромеханического завода не одну интересную кинокартину. Руководит студией А. А. Шимон, удачно сочетая преподавательскую деятельность с самодеятельным кинотворчеством. В активе студии — фильм «Шлифовальщик Костин» о рационализаторе производства, цветная киноновелла «Шуточка» по А. П. Чехову, очерк о художественной самодеятельности ХЭМЗа «В час восьмой», поэтический гимн новому человеку «Мы идем». Эти фильмы удостоены дипломов на республиканских кинофестивалях. А в недалеком будущем участники студии поставят цветную кинопоэму «Собирающий облака» — о первом знакомстве маленького мечтателя с преобразующей силой труда.

Жаль, что неоднократные просьбы и требования дирекции института о создании на факультете культпросветработы группы режиссеров самодеятельного кино все еще не удовлетворены. Предпосылки для этого уже давно есть.

Интересно проходят лекции по истории кино в Харьковской государственной консерватории и в Театральном институте. Однако здесь дирекция почему-то не включила этот предмет в программу студентов театроведческого факультета, считая, что слушать его полезно лишь будущим режиссерам и актерам.

Запоздал на год курс истории кино в Харьковском художественном институте.

История кинодраматургии читается на IV курсе филологического факультета Харьковского государственного университета имени М. Горького в общем курсе истории литературы. Изучая творчество писателя, студенты знакомятся с кинокартинами, созданными по его произведениям или сценариям, и активно их обсуждают.

Во всех харьковских вузах лекции по истории кино и истории кинодраматургии пользуются таким успехом, что работники деканатов совершенно избавлены от необходимости контролировать их посещаемость: аудитории переполнены задолго до звонка.

Изучение новых предметов проходило бы намного интенсивнее, если бы Министерство культуры, Министерство просвещения, Министерство высшего и среднего образования УССР, по указаниям которых они введены, скоординировали бы свои планы и не ограничивались одними инструкциями, изучали нужды преподавателей. Программы курсов по истории кино и истории кинодраматургии (еще до сих пор полностью не разосланные) предусматривают специальные семинары, основанные на обсуждении кинопроизведений. Как правило, эти семинары — простая формальность. Не имея возможности демонстрировать необходимые фильмы (Харьковский областной кинопрокат не идет навстречу в этом отношении, а старые кинокартины имеются только в Москве в Госфильмофонде), преподаватели вынуждены подменять просмотр кинокартины ее добросовестным описанием.

Отсутствуют методические пособия, не изданы курсы лекций. Преподаватели неспециальных высших учебных заведений в один голос жалуются на отсутствие хороших книг по истории нашего киноискусства, которые можно было бы рекомендовать студентам. Они надеются, что историки и теоретики кино напишут лаконичные, щедро насыщенные необходимыми фактами и пояснениями пособия.

Сотрудники отдела киноведения Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР, решившие создать в течение двух лет учебник по истории украинского кино, серию лекций и хрестоматию по истории кинодраматургии, должны с честью выполнить свое обещание.

А работникам всесоюзного, республиканского и областного кинопроката следует наконец понять, как нелепо, например, изучать особенности музыки Чайковского, не прослушав ни разу «Евгения Онегина» или «Пиковую даму». Кинофильмы нужно прежде всего видеть!

г. Харьков

Н. Капельгородская

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Гусарская баллада», 10 ч., цветной.

Сценарий А. Гладкова при участии Э. Рязанова; постановка Э. Рязанова; оператор Л. Крайненков; художники: М. Богданов, Г. Мясников; композитор Т. Хренников; звукооператор В. Попов; режиссер Ю. Даниловнч; второй оператор В. Нахабцев. Комбинированные съемки: операторы: И. Фелицын, В. Севостьянов; художник А. Клименко.

В ролях: Шура Азарова — Л. Голубкина, поручик Ржевский — Ю. Яковлев, Кутузов — И. Ильинский, Иван — Н. Крючков, Азаров — В. Кольцов, граф Нурин — А. Ходурский, Жермон — Т. Шмыга, Пелымов — Л. Поляков, Балмашев — А. Полевой, Сальтари — В. Ширяев, партизаны: Ю. Белов, В. Брылеев, Ю. Киреев, М. Орлов, Ф. Яворский, Р. Хомятов, В. Денисов, В. Трошин.

В эпизодах: В. Граве, Л. Любецкий, П. Шпрингфельд, В. Гусев, Ю. Мартынов, Г. Юдин, Б. Иванов, Э. Смирнов.

●

«Жизнь сначала», 8 ч.

Сценарий Л. Сухаревской при участии Н. Коварского; постановка Л. Рудника; оператор В. Яковлев; второй оператор Т. Гришин; художественный руководитель С. Алексеев; художник В. Нисская; режиссер А. Дудоров; композитор Е. Крылатов; звукооператор В. Лагутин.

В ролях: Антонина Ивановна — Л. Сухаревская, Федор Власов — И. Дмитриев, Алексей Шорин — С. Чекан, Леля — О. Красина, Валентина — Э. Леждей, Виктор Скворцов — Л. Чубаров, Катя — Н. Гребешкова, Бодрухина — Е. Мельникова, профессор Андреев — К. Барташевич, Коля Лебедев — К. Столяров, Сережа Ермолаев — А. Ушаков.

В эпизодах: В. Анисимова, А. Гвоздкова, Н. Головина, В. Грачев, С. Никоненко, К. Румянова, Г. Самохина, М. Туманишвили, В. Уральский.

●

«Как я был самостоятельным», 4 ч., цветной.

Сценарий Ю. Сотника; постановка В. Журавлева; оператор П. Кузнецов, художник Н. Мешкова; композитор И. Морозов; звукооператор Б. Зуев.

В ролях: Леша — Володя Семенов, папа — А. Кузнецов, мама — Т. Конюхова, Аглая — Наташа Мажарова, Сеня — Игорь Ершов, Антон — Саша Машонец.

В эпизодах: Ю. Медведев, В. Дибров, П. Дьяков, А. Живейков, Р. Калёнова, С. Комаров, В. Лихачев, Т. Струкова, Н. Фадейкина.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Знакомый адрес», 1 ч.

Сценарий В. Данилова; режиссер В. Сухобоков; оператор М. Якович; художник Л. Безсмертнова; звукооператор Н. Озорнов.

В ролях: режиссер Пьедесталов — С. Мартинсон, его жена — З. Федорова, полковник Кремнев — В. Рождественский, капитан — С. Коренев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Черная чайка», 10 ч.

Сценарий и постановка Г. Колтунова; главный оператор Д. Месхиев; художник И. Каплан; режиссер А. Соколов; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор Н. Косарев; оператор А. Чечулин. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художник А. Сидоров.

В ролях: Маноло — Джейхун Джамаль, Мануэль — Н. Волков, Мария — Ю. Севела, Рамон — А. Локтев, Антонио — А. Адоскин, снайпер — С. Юрский, раненый — И. Дмитриев, Панчита — Саида Дадашева, Сильвия — Виктория Вива, Сардинка — Анатолий Подшивалов, Франсиско — Валентин Ефимов.

В эпизодах: Манана Абазадзе, Р. Кариман, С. Кариман, В. Конге, Ю. Литвиненко, Е. Матвеев, Роберто Ривас, Бен-Салом, Лолита Барас, Г. Ботвинник, Э. Геллер, Франк Гуд, А. Ежкина, З. Занони, Тито Князов, Ю. Черноволенко, М. Чубиниазе, Д. Шашиашвили.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Среди добрых людей», 8 ч.

Сценарий Ю. Збанацкого; постановка Е. Брюнчугина, А. Буковского; оператор В. Тышковец; художники: А. Мамонтов, В. Мигулько; композитор Г. Жуковский; звукооператор Н. Авраменко; текст песни А. Новицкого; режиссер И. Левченко. Комбинированные съемки: оператор И. Трегубова; художник Г. Лукашов.

В ролях: Михайлина — В. Марецкая, Ольга Дмитриевна — С. Павлова, Наташа — Ира Мицик, Роман — Юра Леонтьев, Магда — Люда Заборская, Марцинюк — Б. Борисенок, Тихонюк — Ю. Критенко, Ярошко — Н. Антонова, Тася — Оксана Служенко.

В эпизодах: Нина Борисова, Н. Гниловская, Л. Данчишин, С. Карамаш, О. Ножкина, А. Николаева, Н. Наум, А. Поддубинский, Н. Рушковский, Н. Талюра и другие.

●

«Цветок на камне», 8 ч.

Сценарий В. Собко; режиссер - постановщик

С. Параджанов; операторы: С. Ревенко, Л. Штифанов; художник М. Раковский; режиссеры: Л. Дзенькевич, В. Пархоменко; композитор И. Шамо; звукооператор А. Лупал; тексты песен: Д. Луценко, Л. Смирнова.

В ролях: Варченко — Б. Дмоховский, Грива — Г. Карпов, Люда — Л. Черепанова, Христина — И. Кирилюк, Загорный — Г. Епифанцев, Заброда — М. Названов, Чмых — Д. Франько.

В эпизодах: В. Белокуров, А. Гай, А. Соловьев, Ю. Суржа, И. Вечора, В. Черняк, В. Берошвили, Б. Брондуков, И. Симоненко, В. Еременко, В. Степаненко. В фильме участвовали шахтеры Донецкой области.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Спасибо за весну», 9 ч.

Сценарий Г. Приеде; режиссер - постановщик Г. Пиесис; оператор М. Звирбулис; второй оператор Я. Бриедис; художники: Г. Балодис, У. Паузерс; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Б. Руж.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

В ролях: Межмал — Э. Павулс, Велта Межмал — В. Артмане, Велдума — А. Абеле, мать Инты — Л. Фрейманс, директор театра — А. Яунушанс, режиссер — К. Клетненс, автор — К. Себрис, Лия — А. Кантане, Андерсон — Я. Стрента, школьники: Инта — М. Сеглиня, Модрите — Р. Брока, Яутрите — Д. Местере, Рита — И. Скрубе, Астри — В. Граубиня, Улдис — В. Пукитис, Дайнис — Я. Силениекс, Роланд — И. Вагаре.

Роли дублировали: И. Смоктуновский, Т. Пилецкая, М. Блинова, М. Дубрава, Н. Крюков, Г. Куровский, Л. Гурова, Т. Кравченко, В. Пугачева, Л. Колпакова, Л. Чупиро, Л. Жуков, А. Олеванов, В. Костин, Л. Малиновская.

«Фитиль» № 4 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Слова и буквы» («Союзмультфильм»).

Сценарий: С. Михалкова, И. Аксенчука; режиссер И. Аксенчук; художники-постановщики: М. Рудаченко, Л. Модель; оператор Н. Гринберг; звукооператор Г. Мартынюк; композитор М. Парцхаладзе.

«Пострадавший» («Мосфильм»).

Сценарий С. Званцева; режиссер М. Анджапаридзе; оператор Г. Айзенберг; художник А. Клименко; звукооператор Л. Беневольский.

Актеры: В. Лепко, К. Назаров, Ю. Никулин.

«Вишневый сад» (ЦСДФ).

Авторы: С. Притуляк, И. Сокольников; оператор И. Сокольников; режиссеры: С. Притуляк, И. Сокольников; дикторский текст В. Полонского.

«Мышеловка» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко).

Авторы - режиссеры: Е. Березин, Ю. Тимошенко; оператор Н. Слуцкий; художник А. Бобровников; звукооператор А. Черноочейко.

Актеры: Е. Березин, Ю. Тимошенко.

Главный редактор журнала С. Михалков; звукооператор журнала Л. Беневольская; режиссер по монтажу Н. Москвина.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Набат мира», 5 ч.

Авторы сценария: А. Сурков, И. Копалин; автор дикторского текста Ю. Каравкин; режиссер И. Копалин; операторы: И. Грачев, В. Киселев, П. Касаткин, Л. Котляренко, А. Кочетков, С. Медынский, В. Микоша, И. Михеев; художник Н. Потудин; композиторы: А. Хачатурян, Э. Хачатурян; музыкальный оформитель И. Швейцер; звукооператор К. Никитин.

●

«Удивительное рядом», 7 ч., цветной.

Автор сценария С. Образцов; режиссеры С. Образцов, И. Грек; операторы: И. Грек, Н. Шмаков; художники: И. Нижник, В. Кольцов; музыкальный оформитель Г. Миронов; звукооператор З. Уздин; диктор С. Образцов.

●

«Закон подлости», 6 ч.

Автор сценария и режиссер А. Медведкин; операторы: Н. Генералов, А. Кочетков, В. Ходяков; звукооператор К. Никитин; комбинированные съемки: И. Нижник; музыкальное оформление И. Швейцера; графическая мультипликация — Р. Давыдов.

В фильме использованы материалы Госфильмофонда.

●

«Мексика, которую мы любим», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Кублицкий, А. Колошин; автор дикторского текста Г. Кублицкий; режиссеры: А. Колошин, Г. Кублицкий; авторы-операторы: А. Колошин, П. Опрышко, Д. Каспий; композитор М. Меерович; музыкальный оформитель И. Кушнерова; звукооператоры И. Гунгер, В. Георгиевская.

●

«По черной тропе», 5 ч.

Авторы сценария и дикторского текста: В. Александров, Д. Радовский; режиссер Л. Махнач; операторы: Н. Генералов, В. Ходяков, В. Комаров, И. Гутман, О. Лебедев, А. Воронцов; художник А. Потудин; композитор В. Гевиксман; музыкальный оформитель В. Котов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Музыкальная весна», 8 ч.

Авторы сценария: Л. Белокуров, Б. Ярустовский; режиссер Л. Степанова; операторы: А. Альварес, В. Рыклин; звукооператор К. Бек-Назаров.

В съемках принимали участие: Е. Мравинский, К. Кондрашин, Г. Рождественский, Ю. Силантьев; симфонические оркестры Ленинградской филармонии, Московской филармонии и Управления по производству фильмов.

●

«Звездные братья», 7 ч., цветной.

Автор сценария Е. Рябчиков; режиссер-постановщик Д. Боголепов; главные операторы: Д. Гасюк, И. Касаткин; режиссер И. Гостев; композитор В. Рубин; операторы: В. Афанасьев, М. Бесчетнов, В. Головня, А. Каиров, Р. Тришин; звукооператор А. Кулаков. Комбинированные съемки: А. Котов, Б. Ланин.

В фильме использованы съемки в космосе летчиков - космонавтов СССР Андрияна Николаева и Павла Поповича.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Земля марокканцев», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани;

операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе; автор дикторского текста Ю. Каравкин; композитор А. Торадзе; звукооператор А. Дзагания.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Будь счастлива, Ани!», 8 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Софии.

Сценарий Валентина Ежова, Банчо Банова; постановка Владимира Янчева; главный оператор Бончо Карастоянов; художник Неделчо Нанев; музыка Петра Ступела; звукооператор Георги Крыстев; оператор Георги Славчев; художник Виолета Теллалова.

Фильм дублирован на киностудии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: Ани — Невена Коканова (дублирует Л. Чупиро), Андрей Петрович — В. Меркурьев, Боян — Коста Цонев (В. Костин), Здравко — Анани Явашев (В. Матвеев), Живко — Асен Кисимов (Е. Барков), Стефанов — Веселин Василев (Г. Сатини), Соня — Леда Тасева (Л. Гурова), доктор — Лили Попиванова (В. Титова), председатель — Петко Карлуковский (М. Дубрава).

В остальных ролях: Стефка Кацарска, Мирослава Стоянова, К. Баева, И. Обретенов, Г. Раданов, Д. Динев, Я. Михов, Н. Анастассов, П. Иванов, Н. Данаилов, Е. Ненчев, Е. Боровишки, Г. Карев, В. Димитров, Л. Захова, Йор-Кузманова, С. Берова и другие.

●

«Сон капитана Лоя» (по одноименному роману Вольфганга Шрейера), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Курт Метциг; оператор Карл Плинтцнер; художник Пауль Леман, композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: капитан Лой — Хорст Дринда (дублирует Р. Чумак), Дорис Грэйвз — Христина Лазар (Г. Водяницкая), Эдди Шарп — Ульрих Тайн (В. Прохоров), Патриция Бинчи — Яна Брейхова (З. Земнухова), мистер Маколи — Хайнц Хинце (А. Юрьев), старший лейтенант Родни — Гюнтер Зимон (К. Тыртов), лейтенант Мартин — Фред Дюрен (В. Адлеров), майор Энест — Вальтер Юпа (В. Волков), полковник Макаров — Карл Парюла (Я. Беленький), майор Сашенко — Герхард Лау (А. Игнатьев).

●

«Ошибка профессора Хегера», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Эгон Гюнтер; режиссер Лутц Келерт; оператор Гюнтер Эйзингер; художник Альфред Хиртмайер; композитор Гюнтер Хорт.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Иоганнес Арпе, Гюнтер Зимон, Карла Рункель, Хорст Шёнеман, Ганс Луке, Хорст Дринда, Хельга Пиур, Гюнтер Грабберт, Дита Кульман, Райнхарт Михалке.

Роли дублируют: профессор Хегер А. Кельберер, доктор Брэм — Г. Юдин, Вольфганг — Н. Александрович, Дорис — Н. Крачковская, Сусанна — Г. Водяницкая, доктор Хюбнер — Ф. Яворский.

●

«Тайный арсенал», 8 ч.

Производство шанхайской киностудии «Хайянь», КНР.

Авторы сценария: Чжан Вэй, Лян Синь, Лю Цюань; режиссер Лю Цюн; оператор Цю И-жэнь; художники: Дин Чэнь, Чжан Ваньхун; композитор Сян И.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Лан Гун — Лян Бо-ло (дублирует В. Рождественский), Ляо Ян — Чжан И (А. Алексеев), У Мин — Гао Бо (Ю. Саранцев), господин Су — Гу Е-лу (В. Прохоров), Камада — Ли Бао-ло (Б. Баташев), Ма Фу-чень — Ли Вэй (М. Глузский), Гуан Юань-лун — Дэн Нань (О. Мокшанцев), адъютант Чжоу — Жэнь Шэнь (С. Коренев), Ван — Би Кэ (Н. Граббе).

●

«Ева хочет спать», 9 ч.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов, творческий коллектив «Сирена», Польша.

Авторы сценария: Т. Хмелевский, А. Чекальский, Е. Пжибора; режиссер Т. Хмелевский; оператор С. Матыяшкевич; композитор Х. Чыж; художники: Р. Манн, А. Новаковский.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Главные роли исполняют и дублируют: Ева Бонецка — Б. Квятковска (дублирует С. Мизери), Петр Малевский — С. Микульский (А. Песелев).

В остальных ролях: С. Бартик, Л. Бенуа, М. Каневска, Р. Колосовский, В. Ковальский, Г. Люткевич, С. Мильский.

Роли дублируют: Л. Полевой, В. Алчевский, Г. Дудник, М. Гаврилко, О. Маркина, Ю. Саранцев, И. Безяев.

●

«Трус», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Вайс, Иван Буковчан, Ота Орнест; режиссер Иржи Вайс; оператор Йозеф Стржеха; художник Богуслав Кулич; композитор Иржи Срнка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

В ролях: Ондрей Боднар, учитель — Ладислав Худик, Франтишка, его жена — Даниела Смутна, Олег, партизан — Олег Стриженов, Шмолка, немецкий офицер — Вильгельм Кох-Хооге.

Роли дублируют: Ф. Яворский, Т. Самойлова, Р. Чумак, К. Карельских.

●

«Дьявольская западня» (по мотивам романа Альфреда Техника «Мельница на подземной реке»), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ф. Дворжак, М. Кратохвил; режиссер Франтишек Влачил; оператор Рудольф Милич; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: мельник — Витезслав Вейражка (дублирует А. Алексеев), Ян, его сын — Вит Ольмер (А. Фриденталь), ксендз — Мирослав Махачек (А. Карапетян), регент — Честмир Ржанда (В. Кенигсон), Мартина — Карла Хадимова (А. Кончакова), Филип — Властимил Гашек (Ю. Саранцев).

●

«Рассказы о революции», 9 ч.

Производство Института киноискусства и кинопромышленности, Куба.

Авторы сценария: Хосе Эрнандес, Умберто Аренал, Томас Гутьерес Алеа; режиссер Томас Гутьерес Алеа; операторы: Отелло Мартелли, Серхио Вехар; композиторы: Карлос Фаринья,

Аролд Граматхес, Лео Броувер.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В ролях: Эдуардо Моуре, Лилиан Лырена, Рейнаддо Миравальес, Кармен Бернал, Пепе Рамирес, Хедду Маскорлето, Энрике Фонг, Франсиско Лаго, Блас Мора, Томас Родригес, Энкарнито Рохас, Паскуаль Самора, Мириам Гомес, Каликсто Марреро, Бертина Асеведо, Хилда Эрнандес, Армандо Крemата, Оскар Гутьерес.

Роли дублируют: Г. Абрикосов, Н. Александрович, Б. Баташев, М. Глузский, Н. Граббе, А. Кузнецов, В. Прохоров, Ю. Саранцев, Г. Фролова, Р. Чумак.

●

«Реаленго 18», 9 ч.

Производство Института киноискусства и кинопромышленности, Куба.

Автор сценария Оскар Торрес; режиссеры: Оскар Торрес, Эдуардо Мане; операторы: Гарри Таннер, Хорхе Айду, Рамон Ф. Суарес; художники: Педро Орта, Хулио Монтелонго, Эмилио Хардинес, Эвелио Гонзалес; композитор Энрико Убиета.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: Тете Вергара, Рене де ла Крус, Хосе Антонио Родригес, Рита Лимонта, Хиральдо Гонсалес, Пабло Рунс Кастельянос, Альфредо Форкадес, Хосе Лимерес, Эстер Муньос, Никомедес Наполес, Роберто Санчес, Викториано Берроа.

Роли дублируют: Доминга — В. Енютина, Хуанчо — Б. Баташев, Нынко — И. Ларин, Летиция — Н. Крачковская, Лино — К. Тыртов, американец — Э. Дятлов, капрал — А. Тарасов, адвокат — В. Рождественский.

●

«Азбука страха», 10 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Авторы сценария: Фадил Хаджич, Федор Видас; режиссер Фадил Хаджич; оператор Томислав Пинтер; художник Мухарем Бабич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Весна Боянич, Иосип Заппалото, Нада Касапич, Татьяна Белякова, Макс Фурияи, Миодраг Лончар, Велько Маричич, Ясенка Кодрия.

Роли дублируют: А. Кончакова, В. Прохоров, Б. Баташев, В. Адлеров, С. Холина, Т. Баташева, Ю. Саранцев.

●

«Счастье в портфеле», 8 ч.

Производство «Авалафильм», Югославия.

Сценарий: Новак Новак, Радивое-Лола Джукич; режиссер Радивое-Лола Джукич; оператор Милорад Маркович; художник Драголюб Лазаревич; композитор Йован Йовичич.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа В. Шарун.

Роли исполняют: Мия Алексич, Миодраг Петрович-Чкаля, Вера Илич-Джукич, Джокица Милакович, Михауле Викторович, Аца, Стойкович, Жарко Митрович, Йован Гец.

Роли дублируют: Рако — М. Глузский, Иордан — Ю. Саранцев, Пае — К. Тыртов, Мара — М. Кремнева, Аврам — Л. Пирогов, Перо — А. Кельберер, Мали — Ю. Леонидов, следователь — А. Алексеев, милиционер — В. Прохоров, Баджа — Н. Граббе, граф — О. Голубицкий.

●

«Каролина Риекская», 9 ч.

Производство «Авалафильм» (Югославия) — «Уорвик фильм» (Англия).

Сценарий Звонимира Берковича по одноименной пьесе Драга Жервеа; режиссер Владимир Погачич; оператор Милорад Маркович; художник Никола Раданович; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Эни Обрей, Антуан Налис, Бернард Лаяррид, Никола Попович, Берен Несбит, Берри Джонс, Карло Булич, Тито Строци.

Роли дублируют: В. Кенигсон, К. Карельских, А. Полевой, Я. Беленький, Б. Кордунов, В. Рождественский, С. Самодур.

●

«До новой встречи» (по рассказу Котот Сукарди), 9 ч.

Производство фирмы «Батанг Ароу филм Кой» (Индонезия).

Автор сценария и режиссер Басуки Эфенди; оператор Чу Чжу-до; звукооператор Лянь Чжун, художник Уй Сетянь, композиторы: М. З. Измаил, Г. Р. В. Синсу.

Русские надписи сделаны в субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В ролях: А. Сароса Мардиана, Лис Ноор, Фарида Ариани, Сукарно М. Ноор, Суластри, Харджо Мульо, Ханафия, А. Тейс, М. Биссу.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А02446 Подписано к печати 7.I 1963 года. Формат бумаги 82×108[1]/[16]
Печатных листов 9,75 (условных листов 15,9). Учетно-издательских листов 16,5
Тираж 33 000 экз. Заказ № 2254

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

ВИЛЬНЮССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Свидетель». Сценарий и постановка В. Жалакявичюса, оператор А. Араминас. Вверху Б. Бабкаускас — Римша; внизу Н. Викерайте — Даина, А. Масюлис — Венцкус





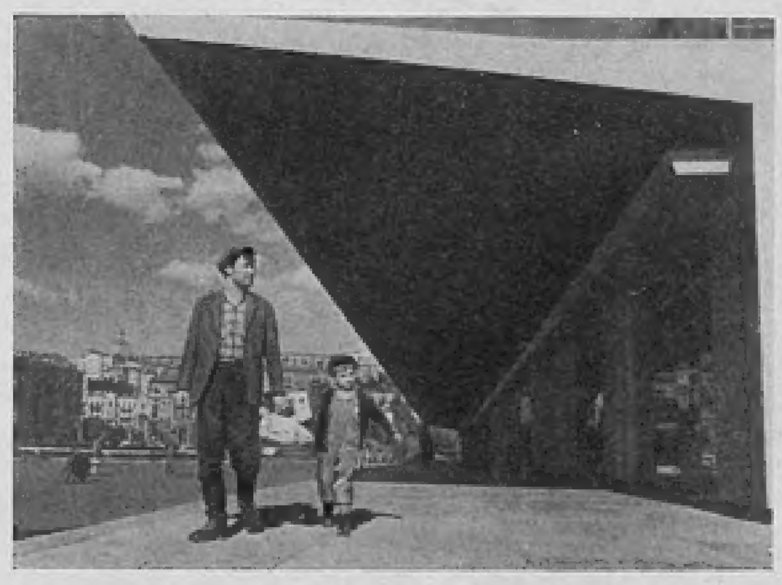


«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

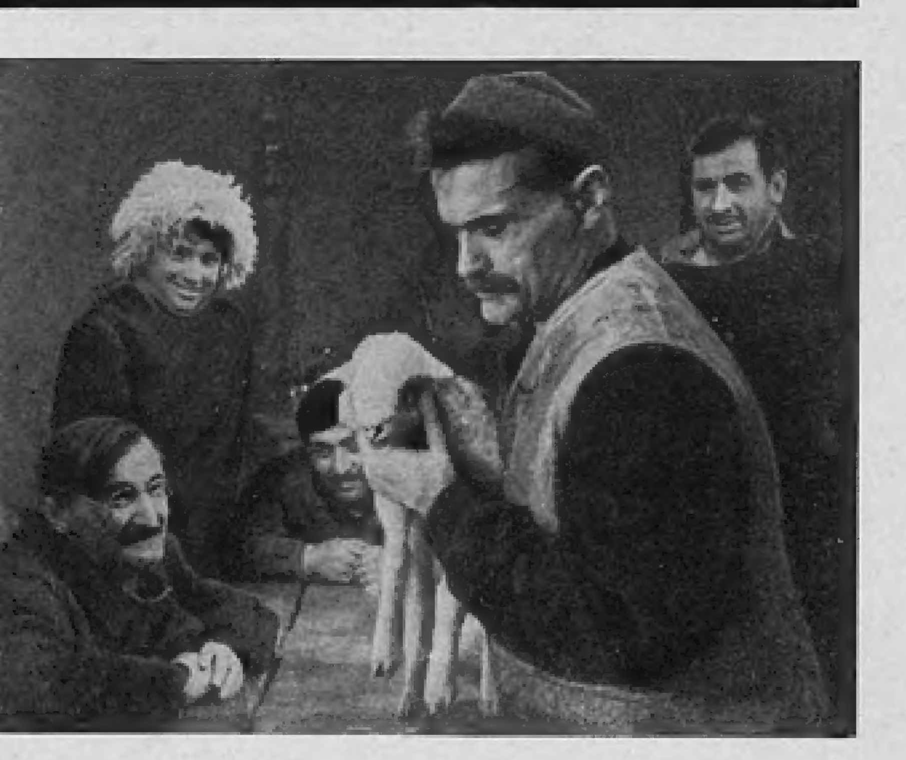
«Кукольная комедия». Сценарий В. Витковича и Г. Ягдфельда, постановка В. Бычкова.
М. Жаров — повар, В. Поначевный — милиционер, Э. Трейвас — управдом

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ им. А. П. ДОВЖЕНКО

«Дорога идет рядом». Сценарий А. Кузнецова, постановка Ю. Лысенко, оператор С. Лисецкий.
В. Шукшин — Горлов, В. Король — Юрка







«ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Пути и перекрестки». Сценарий М. Элиозишвили, постановка Э. Шенгелая и Т. Мелиава.
В центре С. Багашвили — Мартиа

ИНДЕКС 70399

Снимаются впервые



Г. Яцкина — Даша в фильме «Половодье» («Мосфильм»)



В. Седов — летчик Шаров в фильме «История одного самолета» (киностудия им. М. Горького)



Л. Уроженко — Тамара в фильме «Большие и маленькие», новелла «Вишневое платье» (киностудия им. М. Горького)



С. Агеева — Вера Павловна в фильме «Я купил папу» (киностудия им. М. Горького)